366
اغسطس
2009





التلامس الحضاري الإسلامي - الأوروبي

تأليف: د. إيناس حسني

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 - 1990

366

التلامس الحضاري الإسلامي - الأوروبي

تأليف: د. إيناس حسني



أغسطس 2009

سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي13147
دولة الكويت
تليفون : ٢٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)
فاكس : ٢٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)
الموقع على الإنترنت:
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 279- 1

التلامس الحضاري
الإسلامي - الأوروبي

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شعبان ١٤٣٠ هـ ـ أغسطس ٢٠٠٩

المحتوى

تمهيد

لعل من أبرز الأمور التي استوقفت الباحثين وملأتهم بالدهشة والاستغراب، السرعة التي تمت فيها، ضمن فترة زمنية قصيرة من التاريخ الهجري، بلورة أسلوب واضح المعالم متكامل لفن إسلامي ذي مضامين إشارية شاملة وبأداء واحد ونظام معماري جلي نابع من فكر مسلم يؤمن بالله الواحد. وأنه، على الرغم من تنوع مصادر هذا الفن، فقد بدأ قائما على وحدة الشكل والتي من أعظم مظاهرها استيحاؤها لفكرة الزمان والمكان.

تجلى هذا الفن في العمارة والكتابة والرسم بكل أنواعه: التكوينات التجريدية التي تستوحي أشكالا هندسية حادة الزوايا ومتشابكة، أو أشكالا نباتية ذات انسيابية غنائية. كما تجلت شخصية الفن الإسلامي في المجال التشخيصي الذي كان يزين جدران المباني والذي دخل فن صناعة الكتاب، وأصبح يعرف بفن المنمنمات.

«إن روح البساطة التي ينطوي عليها الإسلام، والتي تعد سمة من سماته الرئيسية، سرعان ما استطاعت أن تجد نوعا من الموازنة بين التجسيد الجمالي، الذي هو غني في ذاته، والبساطة»

المؤلفة

السـؤال الذي يواجـهنـا هنا هـو كـيف تمكن هذا الفن من أن يكون لنفسه شخصية متميزة ومتكاملة خلال قرن واحد من وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، وأن يتوصل إلى وحدة شكل استطاعت أن تتجاوز الزمن وتحافظ على تماسكها وشخصيتها حتى يومنا هذا..؟

لا شك في أن هذا الفن لم يولد من فـراغ، وأنه من أجل فـهم الظروف التي وجد فيها الإسلام ونما، دولة ومجتمعا وحضارة من بعد، فلا بد من الإحاطة بالظروف التاريخية والموضوعية التي واكبت الحكم الإسلامي والتفاعل الذي بينه وبين الحضارات القائمة التي سبقت مجيئه.

حين انتقل الحكم إلى بني أميـة، وقامت دولتهم في الشـام، كان الإسلام قد دحر قوتين عظميين هما الدولة البيزنطية والدولة الساسانية، ولكل من الدولتين تاريخ عريق تمتد جذوره إلى آلاف السنين. إذ إن هاتين الدولتين استولتا على أراضٍ تعاقبت فوقها حضارات بلاد الشام ووادي الرافدين امتدادا إلى إيران.

والعرب المسلمون في الجزيرة العربية لم يكونوا غافلين عن أهمية الحضارات التي قامت في المناطق المجاورة لهم، وذلك نظرا إلى ارتباط الجزيرة بعلاقات تجارية كان لها أثر عظيم في إيجاد التفاعل بين سكان المناطق هذه على امتداد أطرافها. فيما كانت الهجرات من الجزيرة إلى الأراضي المجاورة مستمرة على مدى الأزمان.

لم يرفض الإسلام حضارة الأسلاف. بل عمل على تبني معالم، وتطويع هذه المعالم لمصلحة فلسفته الخاصة ومعاييره الجمالية التي يستوحيها من الدين.

وكانت هذه الحضارات التي تركت آثارها على المنطقة مازالت تعطي ثمارها، وهي ذاتها نمت وتطورت من جراء ما تأثرت به. فمن المعلوم أن التقاء الحضارات وتلاحقها كان السبب وراء تنوع فنون الشرقين الأدنى والأوسط وغزارتها.

لقد تجلت قدرة الفن الإسلامي على إضفاء طابع مميز مرتبط بتوجه فكري ووجداني محدث منذ البداية. فالآثار الإسلامية الأولى التي نجدها في بناء قبة الصخرة والمسجد الأموي والقصور الصحراوية دليل واضح على مدى استفادة العرب المسلمين من الحضارة القائمة واستيعابها خلال فترة وجيزة لتغدو جزءا من نمط فكري سرعان ما تبلور عنه فن عظيم.

لقد قام الفن الإسلامي حقا نتيجة لتلك العلاقة الجدلية ما بين تراث قائم وفكر محدث.

أراد الفنان العربي المسلم، منذ البداية أن يعبر عن وجدانه وحسه تجاه الخالق، لا عن طريق محاكاة الأشكال الطبيعية المحيطة به، بل عن طريق إيجاد قيم سامية يجسد من خلالها روح الإبداع وصفوته. فاتخذ من الجمال لغة صاغ مفرداتها عبر تلك الرؤية الجديدة التي تبلورت لديه وراح يبصر بها العالم من حوله، مستعينا بالمنجزات الفنية التي وجدها في المنطقة ومستغلا الأيدي العاملة التي وجدها حوله.

استطاع الفنان المسلم أن يطوع ما وجد لخدمة أهدافه، وذلك حين أضفى على مفردات تلك المنجزات طابعا قدسيا نابعا من فلسفة التوحيد التي آمن بها، فشكّل، بمعرفة كاملة ووعي مدرك، لغة فنية تجسد قيمه التجريدية، محاولا أن يوجد لنفسه فنا ذا خصوصية، لا تحكمه غير شروط عالمه الذاتي. وتلك ولا شك كانت ثورة على القيم الفنية السائدة آنذاك، والتي كانت تخضع لمقاييس الفن اليوناني.

وفي هذا المجال يرى مؤرخ الفن المعروف ألكسندر بابادوبلو: «أن هدف الفنان كان منذ البداية، ابتكار عمل نابع من حاجة ماسة إلى إيجاد (شكل جميل)، أي إيجاد شكل مكون من عناصر ترتبط بعضها ببعض ارتباطا نابعا من حاجتها الأساسية إلى وجودها معا».

لقد قام الفن إذن: على أساس فكرة جوهرية هي (الجمال)، ولأن الجمال صفة إلهية في الإسلام، فهو ذو وجهين: ظاهره العالم الدنيوي المتمثل بالطبيعة وأشكالها المتنوعة، وباطنه القيمة الإلهية

التي تتجلى في الخالق. غير أن الوحدات الزخرفية وطريقة ارتباطها داخل العمل الفني غير مشتقة من نص قرآني أو حديث شريف، بل إنها قطعا من غير جذور أدبية، مع ذلك، فهي تمتلك بلا أدنى شك شخصية إسلامية عميقة.

تعد الكعبة نموذج العرب الأول وقبلتهم. والكعبة أول شكل مجرد قامت عليه العبادة التي تتجلى طقوسها في حركة الطواف الدائرية. وهذا ما دعا الفنان العربي المسلم إلى أن يبلور، فيما بعد، فلسفته في الزمان والمكان، ويتخذها أساسا لتحديد مساره الفني، ألا وهو الجمع بين الحركة والسكون: الدائرة والمربع.

وتعد قبة الصخرة في المسجد الأقصى أول تجربة تحاول إيجاد معادلة فكرية فلسفية جمالية. فالشكل المثمن، الذي يشكل قاعدة القبة، قائم على التراكب ما بين الدائرة والمربع: الحركة والسكون، الزمان والمكان.

أما من الخارج فإن الفضاء السماوي للقبة يتداخل مع التضليع الأرضي للمثمن. والمثمن شكل متوارث في حضارة هذه المنطقة، يتكرر حضوره في حضارة وادي الرافدين والحضارة البيزنطية، وله دلالات علمية وميتافيزيقية. وقد قيض لهذا الشكل المثمن أن يؤدي دورا فعالا في الفن الإسلامي، وليس في المجال المعماري فقط، بل في الزخرفة الإسلامية عموما.

أما النموذج الآخر، فهو المسجد الأموي، ويعد نموذجا فريدا لأصالة الفن الإسلامي في بداياته. إذ من المعروف أن هذا المسجد جمع ما بين العامين ٧٠٦ و٧١٠، أي خلال القرن الأول الهجري. وما فعله البناء المسلم هنا، أنه استخدم العناصر الموجودة في بلاد الشام آنذاك مخضعا إياها لشروطه. ولعل أصالة أي فن تنبع من قدرته على خلق أي تركيبة تجمع بين المادة الموجودة وما يضفيه عليها. فإيجاد الفضاء أو الحيز الملائم في الداخل والذي يتلاءم مع وظيفة المسجد، هو الذي غيّر وظيفة الأعمدة التي كانت تستخدم على نحو تقليدي.

وكان الأمويون المحبون للجاه والترف ومظاهر البذخ قد سخروا كل الطاقات الفنية من أجل تعزيز مكانتهم الجديدة. غير أن روح البساطة التي ينطوي عليها الإسلام، والتي تعد سمة من سماته الرئيسية، سرعان ما استطاعت أن تجد نوعا من الموازنة بين التجسيد الجمالي، الذي هو غني في ذاته، والبساطة. ومن أبرز مظاهر البناء في الفن الإسلامي:

- التنوع في الأقواس.
- الحيز أي الفضاء الداخلي.
- الجمع بين الهدوء وتدفق الضياء.
- الجمع بين الاستقرار والحركة.
- إدخال الخزف المزجج، بطابع إسلامي محض، خصوصا في شكله المبتكر المستخدم في تحديد سطوح الأبنية بلونها السماوي وبريقها الأخاذ.

ومنذ نشأة الفن الإسلامي، صاحبت الزخارف والرسوم كل الأبنية بما فيها المساجد، كما في القصور الأموية الصحراوية: (المشتى، وقصير عمره، والحرانة) على سبيل المثال، والتي جاءت ممتلئة بالرسوم التشخيصية لكلا الفنين: الزخرفي المجرد والتشخيصي، واللذين تطورا وشكلا عنصرا أساسيا من حضارة الإسلام وفنونها الجميلة. لقد أصبحت الزخارف الفنية الإسلامية التي احتلت أهمية لا نظير لها في أي حضارة أخرى، العنصر البارز في الفنون الإسلامية. وقد كان هم الفنان المسلم البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق الجمال الرصين الذي يصبغه على أشكاله.

لقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقعت عيناه عليه من أشكال نباتية أو حيوانية أو بشرية لتحقيق أهدافه الزخرفية، فضلا عن استغلاله الكتابة العربية. فقد كان دور الإسلام كبيرا في نشر الكتابة

العربية في المناطق التي وصل إليها على مساحة تمتد من إسبانيا إلى الهند. وقد غدت، أي الكتابة، شكلا أساسيا من أشكال الزخرفة في الفن، وعملت على خلق تأثير موحد على نحو هائل.

والأشكال الزخرفية التي استخدمها الفنان المسلم لم تكن من ابتكاره، بل إنه تمسك بالنموذج الذي وجده متداولا، والذي كان مسوغا من قبل الأعراف والزمن، غير أنه سعى إلى إيجاد خطاب جديد عبر استخدام مفردات متنوعة. فراح يحور هذه الأشكال لتتلاءم مع عمله وتتجانس إلى حد أن معالم العناصر هذه كادت تختفي أحيانا وتذوب على نحو يصعب التكهن بمصادرها، وذلك من أجل الوصول إلى أبلغ درجات السمو والبهاء.

مرت الزخرفة الإسلامية بأربع مراحل:

المرحلة الأولى: من القرن السابع إلى التاسع الميلادي، وهي المرحلة التي تأثرت فيها الزخارف بالفنون المحلية تأثرا كبيرا.

المرحلة الثانية: من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادي، وفيها كان الفن الإسلامي قد كون لنفسه شخصية مميزة مع بقاء بعض التأثيرات المحلية.

المرحلة الثالثة: من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر الميلادي. وهي المرحلة التي تم فيها تناول العناصر والأساليب الزخرفية على مدى واسع إثر الغزو المغولي، وتوالي الهجرات بين البلدان الإسلامية، كما ظهرت بعض التأثيرات المغولية والصينية.

المرحلة الرابعة: من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر الميلادي. وقد استمرت فترة الازدهار في بداية هذه المرحلة، وزادت العناصر القريبة من الطبيعة، ثم بدأ التدهور نتيجة ضعف الحكام واستبداد الترك وظهور النفوذ الأجنبي.

١ - الخطوط وفن الكتابة

حددت اللغة العربية أسلوب التفكير للشعوب المسلمة كافة إلى درجة كبيرة، ورسمت المنحنى الفكري العربي إلى حد كبير، وتغلغلت في نفس المسلم، ثم انعكست في فنونه الإبداعية.

والفن التشكيلي في الإسلام ما هو إلا انعكاس للكلمة القرآنية.

تعتمد فنون الإبداع العربي عموما: رسما وشعرا وموسيقى، على مبدأ التكرار، تكرار أشكال معينة تتخللها تحويرات وتغييرات مفاجئة تعارض هذه الخلفية المنظمة. والعلاقة الحقيقية ما بين اللغة القرآنية والفن تكمن في البحث عن جوهر الحقيقة المطلقة التي لا شكل لها. بل إنها تكمن في فكرة التوحيد ومضامينها المركبة. والفن الإسلامي، بكل مظاهره التجريدية والتشخيصية هو في جوهره إسقاط داخل النظام المرئي لجوانب معينة من أبعاد وحدانية الخالق.

لا شيء يتطابق مع الحس الجمالي الإبداعي للمسلم مثل الكتابة العربية. فهي تمزج ما بين أقصى القواعد الهندسية صرامة وأكثر الإيقاعات نغمية. فاللغة تتكون عموما، من الحدس السمعي والحدث التخيلي. واللغة العربية لغة صوتية، بمعنى أنها ربما كانت من أكثر اللغات تميزا في هذا الجانب، لذا فهي تجريدية في صياغة أسلوبها.

تُدوَّن الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، أي من موقع الفعل إلى موقع القلب، ومن الخارج إلى الداخل. وهي حركة تقوم على حيز ثابت هو الجدار أو الورقة، أي أن الكتابة هي الأخرى تمثل العلاقة ما بين الحركة والسكون: حركة إيقاعية متواترة منتظمة على سطح ثابت. والكتابة مرتبطة بالقلم. والقلم كما يراه المسلم، رمز للقوة العليا التي تحدد المصائر في «لوح مكتوب». فقدسية القلم نابعة من يقين المسلم بأنه (الظل البعيد للفعل الإلهي).

٢ - الرقش أو التوريق (الأرابيسك)

الرقش، بمعناه الواسع، يشمل زخرفة أشكال نباتية، وعملا متشابكا يسير وفق نظام هندسي صارم. وإذ تتميز الأشكال النباتية بأنها إيقاعية انسيابية، فإن النوع الثاني تضلعي حاد. وهو هنا يعكس

أيضا فكرة المزج بين قطبين: الحركة والسكون، الزمان والمكان، وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي. والحركة تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ماتفتأ أن تعود إليها، وهي مهما تنوعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذرها مثل شجرة الحياة.

والغريب هنا، أن يقف الباحثون أمام ما وجدوه في سامراء من زخرفة لورق العنب، وهم يقولون إنها تطورت على نحو مفاجئ لتتخذ شكلا لولبيا، ثم يعزون ذلك إلى النفوذ التركي في البلاط العباسي آنذاك، من دون أن يأخذوا بعين الاعتبار الفنون المتوارثة في العراق، ويبحثوا عن جذور هذا الفن. ويكفي أن نحيل القارئ إلى زخرفة الأشكال النباتية لحضارة وادي الرافدين، وما انبثق من رسوم على جدران قصر الجوسق، والتي تحمل تأثيرات فنون العراق القديم، وأخيرا منارة سامراء بشكلها اللولبي الذي لا نظير لنمطه إلا في العراق.

أما التشابك الذي يعتمد على وحدات هندسية داخل دائرة، فإنه ينمو وفق مبدأ الشكل النجمي المتعدد الرؤوس: المثمن والمسبع... إلخ، وهذا يعني تكرار الشكل الذي في داخل الدائرة في الوحدات الزخرفية الأخرى، وتنجم عن ذلك تصاميم مختلفة تتوالد متناظرة، وقد تتداخل في بعضها، وتشكل شبكة من الخطوط المستمرة التي تنطلق على نحو متزامن من مركز دائري واحد أو من مراكز كثيرة. وهذا ما يراه مستشرق مثل بيركهاردت على أنه: «ليس ثمة ما يمثل فكرة التوحيد وتنوع الوجود أكثر من هذا التفاني في الوصول إلى التعبير. إذ عن طريق التناغم، يتم التعبير عن وحدانية الخالق». والتناغم (الهارموني) يعني الوحدة في الكثرة، وهو في الموسيقى المعادل المكافئ للمنظور في الفن، فالنشأة تتكون من عنصر واحد: خط واحد سرعان ما يلتف على نفسه في حركة لا متناهية ليعود ثانية إلى نقطة البداية.

٣ - المقرنصات

المقرنصات في الأشكال العمارية هي تكوينات تجريدية تجلت فيها فكرة الإيقاع والسكون، وقد استخدمت في قباب الأبنية. والحركة والسكون في المقرنصات يتأتيان من ذلك التقابل ما بين القبة والأرضية: الحيز والمكعب، وليس ذلك إلا رمزا للتقابل ما بين السماء والأرض. فالمقرنصات الشبيهة بخلية النحل، حين ترتبط بأرضية ذات زوايا أربع، فإنها تشكل صدى لحركة السماء داخل النظام الأرضي.

٤ - الضياء

قيمة الضياء في الفكر الإسلامي لها مكانة قدسية، سرعان ما وجدت لها تعبيرا في الفن كان له الأثر في خلق هذا الشكل الجميل والألوان الخلابة. والضوء شيء غير قابل للتجزيء، ولا تتغير طبيعته بامتزاجه مع الألوان. كما أن الضوء مثل العدم لا ينعكس وجوده إلا من خلال الوجود عموما. فالظلام يغدو مرئيا فقط من خلال تقابله مع الضياء، بمعنى أن الضياء يجعل الظلال تظهر: «ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا، ثم قبضناه إلينا قبضا يسيرا» (سورة الفرقان الآيتان ٤٥، ٤٦).

وهذا ما دفع الفنان المسلم إلى إيجاد أشكال تنبض بالضياء: «الله نور السماوات والأرض»، والضياء حين يكون مباشرا يصيب العين بالعمى، لذا فعن طريق اللون ينكشف الغنى الداخلي للضوء، وعبر تناغم الألوان فقط، نستطيع أن نقدس طبيعته.

التجريد في الفن العربي الحديث

لم تحقق تجربة الفنان المسلم ديمومتها إلا عبر ذلك الامتلاك الحقيقي للفكر والإحساس بالوجود والخالق وموقف الإنسان منهما. أي أن فنه ارتبط على نحو مباشر بعقيدته الإسلامية. وإذا نظرنا إلى

تجربة الفن التجريدي اليوم فإننا نقع على صورة مغايرة تماما لتلك الصورة، على الأقل من الناحية الشكلية. وليس ذلك بالأمر المستغرب في زمن تكاد تشهد فيه كل لحظة تغيرا.

فالفنان التجريدي العربي اليوم يستمد تجربته من تجارب الغرب، كما استورد تقنياته منه. غير أن وعيه بتاريخه وماضيه وانبهاره الشديد بفنون الأسلاف جعله ربما، يقف في وسط الطريق محاولا أن يجد لنفسه لغة تجمع بين التيارين: الماضي والمعاصر، وأن يحقق وجوده الفني في العالم عبر ما يمتلكه من خصوصية مستمدة من ذلك الماضي، ولكن العملية الفنية، ليست انعكاسا آليا بقدر ما هي تفاعل فكري مع الوجود. فالفن انعكاس للوجود المعيش ظاهرا وباطنا، ومسألة التصوير غدت مرتبطة بعملية مشاهدة الواقع وتحويره إلى واقع آخر.

لقد صرنا أمام تجارب مختلفة وذات خلفيات واقتناعات مغايرة، ومع ذلك في إمكاننا أن نرى فنانين استطاعوا أن يستفيدوا من كل الثقافات ويقدموا أعمالا لا يصعب على من يراها أن يشخص هويتها ويربطها بعالمها الشرقي. لما فيها من قدرة على إخضاع الأفكار العالمية لفكره المرتبط بالعقيدة الإسلامية روحا وعقلا.

فتجربة الفنان العربي في اعتماد الأسلوب التجريدي وسيلة للتعبير تقع في مجموعة خطوط رئيسية، إذ قد تتداخل في العمل أكثر من تجربة، غير أنني أرى أنها تقع ضمن ما يلي:

١ - استلهام المحيط وانتقاء جانب من الطبيعة للبحث فيه من أجل التعبير عن موقف فكري ووجداني.

٢ - اعتماد أشكال هندسية، ولا هندسية مجردة، من أجل خلق سطوح متداخلة، مستمدة من أشكال و«موتيفات» محلية، يشكل اللون فيها قيمة تعبيرية أساسية.

٣ - استخدام رموز إشارية أو موتيفات شعبية ذات دلالات تاريخية اجتماعية، فضلا عن الدلالات اللغوية.

٤ - استخدام الحرف العربي بوصفه قيمة تشكيلية أساسية، على نحو حر، لا يلتزم بأصوله الكلاسيكية، يدخل عنصرا رئيسيا في التكوين.

٥ - تكوينات تجريدية ذات مرجعية تشخيصية، أي أنها تجريدية تشخيصية تستخدم أجزاء من جسد إنسان أو حصان أو أي أثر إنساني.

٦ - أشكال تجريدية تعتمد على انفلات حر للون في إطلاق القوى الداخلية اللاواعية للفنان.

هذا استعراض سريع للصورة التجريدية في الفن العربي اليوم على سبيل المثال لا الحصر. فالمحاولات التي قدمها الفنان العربي المعاصر في مجال التجريد أثمرت أحيانا، أعمالا فنية جميلة، غير أن ديمومتها تظل رهنا لامتلاكها القدرة على التطور وعلى وجود البعد الفكري والإنساني فيها، وذلك قطعا لا يأتي إلا من خلفية ثقافية واسعة تمد العمل بسر حيويته وتبرر له شطحاته أفضل تبرير.

ماهية الفن الإسلامي

يعتبر الفن الإسلامي من أغنى ظواهر مسيرة الحضارة الإسلامية وأخصبها. ومع هذا فإن دراسة مكونات هذا الفن، وتطوره وتحليله، لم تبدأ بصورة وبطريقة علمية دقيقة وموسعة، إلا في الربع الأول من القرن العشرين. وبدأت هذه الدراسة بعقول غربية، كما جاءت نتيجة لموجة الاستشراق التي كانت قد بدأت في منتصف القرن التاسع عشر في العهد الفكتوري في بريطانيا، ثم انتقلت إلى بقية أوروبا. والاستشراق هو مد فكري للحركة الاستعمارية الغربية في دول الشرق. لكنها جاءت بطريقة لطيفة حيث استهوت المستشرقين ألوان الشرق، والحياة الشرقية. وبما أنهم كانوا يعيشون في المجتمع الفكتوري

المتعصب، فإن أغلب هؤلاء الفنانين والكتّاب، وجدوا المنفذ في الاستشراق الفني للتعرف على الشرق، عندما زاروه، أو حتى عندما قرأوا عنه، بعد أن وصلتهم أخبار مصر، عن طريق حملة نابليون.. وغيرها.

عندما شرع الغرب باكتشاف الفنون الإسلامية، بدأ الأمر بصورة جدية. لكنه كان متأثرا كثيرا بالنظرة الاستشراقية، ويجب ألا ننكر أن معظم الآثار الإسلامية التي اكتشفت منذ أوائل القرن العشرين، وحتى الأربعينيات، أو الخمسينيات، كانت تتم على أيدي بعثات أجنبية أُرسلت إلى الشرق الأوسط. وبالتالي جاء تقييم فنون المسلمين من منظور غربي بحت، منظور غريب عن قيم صناعية، ومتداولة، من فنانين وحرفيين، وبعيد عن مفاهيمهم النابعة من جمالية خاصة بهم، صاغتها عقيدتهم الدينية ومفهومهم للحياة. إن معنى فن إسلامي يختلف كليا عن معنى فن مسيحي أو فن بوذي. فالفن المسيحي يعني الفن الذي صنع خصيصا للكنيسة من تصوير وموسيقى ونحت وغيرها، وكذلك الفن البوذي، فهو فن المعابد والعبادة وكل ما يتعلق ببوذا. بينما يعني الفن الإسلامي كل ما قام بصنعه المسلمون، أو ابتكره من فنون وحرف في البلاد التي حكموها من أجل استخدامها لمتعتهم، مستلهمين أعمالهم من عقيدتهم وروحانية التوحيد في الإسلام. كما يشمل كذلك الفنون التي صنعها غير المسلمين الذين كانوا يعيشون ضمن الحضارة الإسلامية. اليهود في إسبانيا، وهذه أمثلة فقط، كانوا من أمهر الحرفيين والصناع والفنانين عندما كانت الأندلس تحت الحكم الإسلامي، ولكن أعمالهم كلها تقع في نطاق الحضارة الإسلامية، لأنهم عاشوا في رحاب هذه الحضارة، (فهذه الأعمال تندرج تحت مسمى فن إسلامي) ونحن لا نقول اليوم إن هذه الأعمال هي من صناعة الفنانين اليهود الذين كانوا يعيشون في الأندلس، بل نقول هذا فن إسلامي.

فالحضارة الإسلامية إذن هي حضارة شاملة. لا تعني فقط الأعمال التي تصنع من أجل أغراض دينية، بل تعني أيضا التي تصنع لأغراض ثقافية دنيوية. مثلا، المنمنمات، فالكتب التي فيها صور مصغرة أو منمنمات، منها ما كتب عن سير الحكام والسلاطين، كالمنمنمات التركية ومنها كتب علمية أو في الموسيقي... إلخ. والفن الإسلامي لا يعني فنا دينيا قطعا. وقد يشمل هندسة الجوامع والموسيقى الدينية والرقص الديني، مثل رقص الدراويش المولويين (هذا يجيب عن التساؤل إن كانت الموسيقى محرمة في الإسلام، وكذلك الرقص، بينما تاريخنا يعتبر من أغنى الحضارات وأوسعها من ناحية الفنون الإسلامية سواء كانت رقصا أو غناء أو تعبيرا بصريا أو تعبيرا عقليا).

وهناك عدة مقومات للفن الإسلامي: أولا فن العمارة، ويشمل المسجد والجامع والضريح أو التربة (المدفن)، والرباط والخانقاه، (وهو البيت الذي يأوي إليه أتباع الطرق الصوفية للاختلاء والعبادة والتنسك)، والتكية (وهي بيت الدراويش) والسبيل، (وهو المكان الذي يستسقي منه المارة، وهو يلحق عادة بمسجد أو مدرسة)، والخان الذي هو الفندق، ويستعمل للمسافرين ودوابهم، والقلعة أو الحصن... وهناك أيضا السوق أو القيصرية والحمام والقصر أو الدار وسور المدينة وأبوابها. فجميعها تمثل فن العمارة الإسلامية. والتي كانت تعنى بهندسة المدينة وتخطيط المدن، وكانت المدينة الإسلامية دائما تدور حول محور المسجد أو الجامع، والمسجد الجامع في الحضارة الإسلامية ليس هو فقط مكانا للصلاة، بل هو أيضا للدرس والتعليم وعقد الاجتماعات ومبايعة الخليفة.

وهناك فنون الكتاب والرقش العربي والتصوير. وسوف نقف عند التصوير في الإسلام. فكثيرا ما يقال إن التصوير حرام في الإسلام. وأقول لم يأت في القرآن الكريم ما ينهى عن التصوير، بل جاء في

حديث نبوي شريف نهى عن تصوير الكائنات الحية، وسببه منع الناس من العودة إلى الشرك وعبادة الأصنام، لذا منعت صور الكائنات في المساجد. وإننا نجد في العصر الأموي مثلا تصويرا للكائنات على جداريات «قصير عمره» في البادية الأردنية، وصور مدن على فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي الكبير في دمشق. (الفسيفساء التي مازالت حتى الآن تحتفظ ببريقها الذهبي وجمالها، وهي تمثل مناظر للبردونة، ونهر دمشق، بردى، ومناظر لبيوت وحدائق وطبيعة من دون أن تكون فيها كائنات حية). كذلك في العهد العباسي الأول حيث تم العثور في سامراء على جدار لصور آدمية وتماثيل. وقد استمر فن التصوير في العهد العباسي الثاني وازدهر في القرن الثالث عشر الميلادي في مدرستي بغداد والموصل والواسطي ورسومه.

أما في فترة الحكم المغولي، في الهند، والصفوي في إيران، والعثماني في تركيا، فقد بلغ فن تصوير المنمنمات مبلغا هو في الذروة من الإبداع الفني والجمالي. وما يفسر ذلك أن التصوير في الإسلام يختلف تماما عن التصوير في الحضارات الأخرى. فالصورة في الحضارة الغربية هي التعبير عن مادية الفكر اليوناني. وهذا ما حدث بداية في عصر النهضة، حيث سيطرت نظرية المحاكاة التامة للطبيعة فيه. كما أن الصورة كانت تؤدي دورا طقوسيا ومهمة تعليمية وعظية كتصوير قصة السيد المسيح عليه السلام المرسوم على جدران الكنائس وفي الكتب الدينية. فلهذه الصورة دور تعليمي ووعظي، وهي ليست للزينة فقط. أما عند المسلمين فقد قامت اللغة العربية باستيفاء الحاجات الروحية وأدت بقدراتها التعبيرية والتصويرية وظائف الصورة على أحسن وجه، فبواسطة اللغة استعاض المسلمون، ولاسيما العرب، بالتصوير التوضيحي. فقد استعاض العرب عن الصورة التوضيحية بالكلام، باللغة، واستيفاء الحاجات الروحية عن طريق

الوصف وليس عن طريق الصورة. إن الصورة في الفن الإسلامي لم تعبر عن اهتمامات وعظية أخلاقية إلا بين الأمم التي لم تكن العربية لغتها الأصلية مثل الهند وإيران وتركيا، وأثر هذا كان واضحا في المنمنمات. ولأن الفن الإسلامي يعبر عن الدلالة الروحانية للأشياء وليس المادية، المرتكزة على الفكر اليوناني والفلسفة اليونانية، ولا يعبر عن المادة بأوصافها الظاهرية فقط، وجب عند تذوق العمل الفني الإسلامي، أن يُنظر إليه من هذا المفهوم الروحاني والشكلي معا. أي لا ننظر فيه إلى الشكلي فقط، بل الروحي والشكلي معا. وكلما اقترب العمل من مفهوم الروحاني وتسامى على المحاكاة الحرفية كان أقرب إلى مفهوم الجمالية الإسلامية. والمثال على ذلك أن المسلمين لم يكونوا عاجزين عن المحاكاة الطبيعية في تصويرهم أو رقشهم. وأن فكرة التجريد عندهم لم تولد عن قصور في فهم الأشياء مثلما نجد هذه التفسيرات في كتابات المستشرقين الأوروبيين، أي لماذا بدأ الرقش العربي عند المسلمين؟ فتفسيرهم لذلك أنهم مُنعوا من محاكاة الطبيعة ومن التصوير. وهذا فكر خاطئ. إن فكرة التجريد عندهم نشأت عن رفضهم للمادة المجردة لذاتها، وعن هذا نبع نفور أغلب المسلمين من تمثيل صورة الرسول صلى الله عليه وسلم على الرغم من أن ملامحه الإنسانية موصوفة بدقة متناهية في كتب السيرة، ولا نجد صورة في التقاليد التصويرية العربية للرسول صلى الله عليه وسلم مع أن ذلك كان ممكنا بوجود الأوصاف (*).

عندما جاء الإسلام في القرن السابع الميلادي، كانت هناك حضارتان، هما الحضارة البيزنطية والحضارة الساسانية. ولما خرج العرب من الجزيرة العربية لم تكن لديهم أنماط فنية مرئية، كان التعبير الفني يقتصر على الشعر والأدب. حيث كان تعبيرهم الفني يتم بالكلام وبالشعر، وكانت حياتهم المتنقلة من مكان إلى آخر تحول

(*) هذا رأي مؤلفة الكتاب، ونشير إلى أن هناك آراء فقهية تختلف مع هذا الرأي [التحرير].

دون أن يقيموا حضارة استقرار مثل الحضارة الساسانية أو البيزنطية. فكان الشعر نفسه مادة سهلة في حياة التنقل وكل ما يحتاج إليه الإنسان هو ذاكرة جيدة، يتنقل بها البدوي. لكن الحياة البدوية ليست كحياة المدن. إنها غير مستقرة كما كان الأمر مثلا في بلاد الشام. وعندما فتح المسلمون المواطن الجديدة ووجدوا حضارات أخرى تسبقهم تفاعلوا معها بعد أن استقروا فيها، ومن الطبيعي آنذاك أن يبدأ الطلب على الفن الإسلامي. ومع الفن الإسلامي جاءت الأنماط التي استعارها المسلمون من البيزنطيين ومن الساسانيين والهنود والبربر بعد أن وصلوا إلى الشمال. وفي البداية فإن هذه الاستعارة حورت وفق مفهوم الجمالية الإسلامية البدائية التي كانت في ذلك الوقت. فالمقرنص مثلا في العمارة، استعاره المسلمون من بلاد الفرس ووجدوه في العراق، وظهر أيضا في بلاد الشام وانتقل إلى الأندلس، ومن الأندلس عاد إلى شمال أفريقيا، إلى المغرب العربي. فمفهوم الفن الإسلامي كان بمنزلة الانصهار بتلك الحضارات الأخرى. أو هو تقبل تلك الحضارات والاستفادة منها، ولو كانت الحضارة الإسلامية قد تقوقعت على نفسها لما استمرت. فالفن الإسلامي إذن هو الفن الوحيد في العالم الذي استمر مدة خمسة عشر قرنا. كل الحضارات اندثرت ما عدا الحضارة الإسلامية. فلماذا استمرت؟

لقد أسهمت عدة أسباب في هذا الاستمرار منها: أولا: الانفتاح، فهي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى، وعلى الأفكار الجديدة، فأخذت تتقبل هذه الأفكار بسعة صدر وتأخذ ما تراه مفيدا لها وما تستطيع أن تستوعبه لغاياتها وتترك الأشياء التي ليس لها ضرورة.

ثانيا: التنوع، فإذا ذهبنا إلى إندونيسيا أو الصين لاستطعنا تشخيص أي عمارة إذا كانت عمارة إسلامية بمجرد الاطلاع عليها فورا.

نعم هي التعددية ضمن وحدة معينة تلك التي تسود الفن الإسلامي. الوحدة التي تنبعث من فكرة التوحيد ووحدانية الله سبحانه وتعالى والتعددية من تعدد الأجناس، الأنماط، الأفكار، ضمن الحضارة الإسلامية. فالوحدة في التنوع، أو التنوع في الوحدة، مسألة مهمة جدا في الفن الإسلامي، وأي فن كان، فإن استمراريته تحتاج إلى تطور ونمو.

إن الخط مع تنوعه يمثل صورة من صور التنوع في الفن الإسلامي، وسبب بقائه إلى الآن هو ارتباطه بكتابة القرآن الكريم، ولولا هذا الارتباط، لأصبح مثل فن المنمنمات الذي اندثر، وكفن التجليد، وفن تذهيب الكتب، فقد اندثرت كل هذه الفنون.

حول الحضارة العربية وهويتها

هناك تمييز باعتقادي بين الأعراب وبين العرب، فالهجرات التي انبثقت من قلب الجزيرة العربية إلى الهلال الخصيب، أقصد العراق وسورية وفلسطين، وكذلك الأردن ومصر هي هجرات عربية وليست سامية، لأن المفهوم السامي، هو مفهوم تلمودي أو توراتي، في حين تقول الدراسات المعاصرة إن هذه الهجرات هي هجرات عربية، مادام منبعها الأساسي الجزيرة العربية. كما أن العرب الذين هاجروا من شبه الجزيرة العربية إلى أطراف شبه الجزيرة الشمالية وشمال أفريقيا جاءوا إلى بلدان سبقتهم إليها هجرات عربية أثرت تلك الحضارات. والشيء الآخر هو أن الهوية الإسلامية بدورها تظل هوية معروفة ومتميزة، تتمثل في الخط العربي، في الأرابيسك، أو ما يسمى بفن الرقش العربي المحفوظ في المساجد وفي العمارات الإسلامية إلى يومنا هذا. والهوية الإسلامية تتمثل في التعبير عن المطلق. وفعلا أن هناك تأثرا بحضارات مجاورة في العصر الإسلامي، ولكن تبلور هذه المؤثرات مع المؤثرات الأساسية التي

كانت موجودة قبل ظهور أي مؤثرات هامشية جديدة، هي التي جاءت بهذا الناتج الجديد، فضلا عن أن التعبير بوساطة الرقش كان سينم عن هوية واضحة كل الوضوح إلى الحد الذي جعل الغرب، كما هي الحال مع فيكتور فازاريللي - مثلا - وهو الفنان المجري المعروف، يستمد ما يسمى بالفن البصري من قوانين ونظم الأرابيسك الإسلامية.



الباب الأول

الفن الإسلامي والنهضة الأوروبية

white

مصادر الفن الإسلامي

ازدهر الفن الإسلامي في جميع البلدان التي دخلها الإسلام مع مرور الأيام، وأصبح الفن الإسلامي، الذي ولد في القرن الأول الهجري (السابع الميلادي)، مواكبا لانتشار الإسلام، وامتد ليشمل المنطقة العربية وما حولها، وظل هذا الفن ينمو ويتطور حتى بلغ قمة ازدهاره في القرنين السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين).

وكما نعلم أن دراسة الفنون الإسلامية إلى وقت قريب كانت مقتصرة على جهود بعض المستشرقين، وإن كانوا بدأوها كهواية ورغبة شخصية، غير أنهم انتهوا إلى وضع أسس علمية لها، واتبع أغلبهم وسائل البحث العلمية التي كانت سارية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن

«كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق ازدادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الابتكار»

المؤلفة

العشرين، وكان الهدف من هذا البحث الوصول إلى مصادر الفنون الإسلامية وعلاقاتها بالفنون السابقة مثل الفن المسيحي الشرقي والفن الساساني، غير أن عرض الموضوع بهذه الصورة يعتبر تعسفا في الرأي، لأن ظاهرة التأثر بالفنون السابقة لا ترجع إلى الفن الإسلامي فقط، بل هي ظاهرة عالمية وسنة طبيعية، فما من فن إلا واقتبس من آثار الفنون السابقة، وما من فن إلا وتلقن مبادئ صناعته من فن سبقه، كما أن الحضارات جميعا سلسلة متصلة الحلقات، بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق ازدادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الابتكار، ولقد كان هناك بعض الاختلاف في الأساليب المستخدمة في أنحاء الدولة الإسلامية، لتأثرها بالأساليب المحلية لكل إقليم وما وجد به من فنون سابقة لظهور الإسلام، وإن لم تفقد هذه الفنون السمات الأساسية التي تميز بها الفن الإسلامي (ومما لا شك فيه أن العمل الفني قيمة في حد ذاته لا في منبته).

وعلى الرغم من أهمية المصادر، فإنها لا تبخس من قيمة الفنان الذي اقتبس منها، ثم أصبحت هناك شخصية منفردة ومتميزة تتمتع بخصائص أخرى جديدة أضفى عليها الفنان من روحه وعصره وبراعته وما يبتكره الفنان من أساليب ينفرد بها منتجه الفني ربما تفوق المصادر.

ومن المعروف أنه لم يكن للمسلمين فن خاص بهم في البداية، لكن بعد الفتوحات الإسلامية شجعوا الفنون الراقية في هذه البلاد وجلب بعض حكامها مواد البناء واستقدموا الصناع المهرة من مختلف البلاد.

بدأ أسلوب إسلامي ناشئ ينمو تدريجيا متأثرا في بداياته بأساليب الفن البيزنطي والفن الساساني، ووضح ذلك من وجود بعض خصائص هذين الفنين في الآثار الإسلامية الأولى، لكن ما

لبث أن تولد من هذين الطرازين طراز جديد في جملته أخذ ينمو ويتطور، وكما هو معروف أن الفن القبطي استحدث تطورا من الفن الهلينستي الذي تميز بمحاكاة الطبيعة، ثم أخذت العناصر القبطية الوطنية تحل مكان العناصر الإغريقية، وكان نبات الأكانتس وورقة العنب من العناصر الرئيسية في الزخارف، ثم أخذ الفنان القبطي في تحويرها وتطويرها وإدخال عناصر هندسية عليها إلى أن أصبح هناك أسلوب خاص به، وفي بداية انتشار الإسلام اقتبس المسلمون هذه العناصر ثم أدخلوا عليها عناصر أخرى لم تكن معروفة في الفن الهلينستي وأصبحت من خصائص الفن الإسلامي.

كما أن الخزافين الإيرانيين لم يقفوا عند تقليد أشكال الأواني الخزفية الصينية، بل إن الأواني التي خلفوها تشهد بأنهم استطاعوا أن يوفقوا بين الزخارف المحفورة والألوان الجميلة، وأخرجوها في أشكال قوية لها تأثيرات زخرفية جديدة تماما لم تكن معروفة في التحف الصينية.

كذلك حدث في فن الزجاج، حيث كانت لمصر وسورية شهرة كبيرة في مجال صناعة الأواني الزجاجية في عهد حكم الرومان، غير أن الفنان المسلم استطاع أن يخرج من هذه الصناعة الرومانية صناعة وفنا جديدين من الفنون الإسلامية.

ولم يجد الفنان القبطي أي عائق بعد الفتح العربي، بل استمر في الازدهار. ولقد عثر على منسوجات كثيرة يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الإسلامي رسمت عليها موضوعات مسيحية عن الطبيعة، حيث نجد الزخارف القبطية والصور المسيحية الآدمية مجتمعة مع كتابات عربية على المنسوجات القطنية يرجع تاريخها إلى العصر الإسلامي، وكذلك تحف معدنية مزخرفة تشابهت في البداية مع أساليب الزخارف الساسانية والمنحوتات الخشبية التي ظن البعض أنها من صناعة الفنانين الأقباط والحراير الموشاة

بالذهب التي ظن البعض ارتباطها بفن النسيج في الصين، غير أن هناك من ينسب هذا الفن إلى مصانع النسيج في مصر في عصر المماليك. وعندما أنشأ الخلفاء مصانع النسيج في كثير من المدن المصرية استخدموا العمال الأقباط، لما عرف عنهم من مهارة في صناعة النسيج، واستمر تأثير الفن القبطي في الفن الإسلامي فترة غير قصيرة، إلى أن ظهرت سمات وملامح مميزة للفن الإسلامي نتيجة ابتكارات وتطورات أدت إلى ازدهار مستمر. ومما لا شك فيه أن طرازا إسلاميا خالصا أخذ ينمو ويتطور في مجال المنسوجات ويسود جميع البلاد الإسلامية، وقد تقدمت جدا وأتقنت صناعة فن الزخارف وطبعها على النسيج، كما أثبتت الحفريات التي عثر عليها في مدينة دورة بصحراء سورية ومدينة كوم أوشيم في مدينة الشيخ عبده بصعيد مصر، حيث عثر على قطعة مهمة من بساط لها وبر مصنوع من الصوف، دلت زخارفه وأسلوبها على أنها مقتبسة من رسوم الفسيفساء التي كانت تغطي الأرضيات في العصر الروماني وأوائل العصر المسيحي.

أما الفنون الإيرانية السابقة على الإسلام، فقد كشفت عن تأثير الأسلوب الفني الذي انتشر في الفنون والصناعات خلال عصري البارثيين والساسانيين، وقد حكمت أسرة البارثيين (٢٤٨ق. م - ٢٢٦م) بلاد إيران والعراق وبعض أقاليم سورية، وتعتبر الفترة من ٢٢٦ إلى ٦٣٧م من أزهى عصور الفن الإيراني خلال العصر الساساني، حيث بلغت الفنون درجة كبيرة من التقدم، وكانت الزخارف البحتة التي اشتهر بها الفن الساساني قائمة على أصول موروثة عن الفنيين، منها انتظام التكرار والتماثل ووحدات الزخرفة المأخوذة من أوراق المراوح النخيلية، ومن بينها مراوح كاملة وأنصاف مراوح على أشكال قلوب، كما لجأ الفنان في معالجة الرسومات إلى توزيعات وإدماج أنصاف المراوح في الأفرع الخارجية منها، وهي صفة مهمة من صفات الفن الإسلامي، كما

تعتبر تفريعات المراوح النخيلية ومشتقاتها المتعددة في الفن الساساني، الأصول المباشرة لمثيلاتها في الآثار الإسلامية الأولى. وفي بعض الحالات اقتبس الفنان في العصر الإسلامي الأول شكل المروحة الساسانية من دون تحوير، لكنه في حالات أخرى ابتكر أشكالا جديدة مجردة، وأدى تطور هذه الأشكال تدريجيا إلى أسلوب زخرفي إسلامي أصيل.

كما اقتبس الفن الإسلامي الأشكال المجنحة عن الفن الساساني، وكانت مستخدمة أصلا في إيران مع إضافة الكتابات عليها.

ولقد تأثر الفن الإسلامي إلى حد ما في تطوره بفنون الإيرانيين وصناعاتهم وفنون قبائل الترك الرحل في شرق إيران ووسط آسيا، ثم اكتسب الفن الإسلامي أساليب وزخارف وعناصر جديدة لم تكن معروفة للمسيحيين الشرقيين أو الساسانيين وأظهر شخصيته المستقلة في عالم الفنون، كما أخذ هذا الفن في النمو والتطور وأصبح يتطبع بطابع خاص واتخذ لنفسه شخصية قائمة بذاتها، وقد قامت هذه الشخصية على حيوية هذا الفن وعلى قدرته الفائقة على الابتكار.

وقد شملت هذه الابتكارات جميع أنواع الفنون من أخشاب وزخرفة وزجاج ومعادن ومنسوجات، وفي مجال العمارة والأواني والتحف وأنواع لم تكن معروفة من قبل، ومن أمثلة ذلك الخشب المحفور في أوائل العصر العباسي: «منبر» من بغداد في أوائل القرن التاسع، وهو يتكون من صفوف من الحشوات مقسمة إلى مستطيلات تزدان بزخارف هندسية متشابكة ونباتات وتفريعات من ورق العنب. وظل الاتجاه إلى البعد عن محاكاة الطبيعة باقيا في منبر جامع القيروان، وكانت الزخارف مستوحاة من شجر النخيل والصنوبر ومراوح نخيلية تشبه الأجنحة. ويعتبر منبر القيروان الذي يرجع إلى عهد هارون الرشيد واحدا من روائع أمثلة الحفر على الخشب في بغداد، وتدل زخارفه على مهارة في إظهار التفاصيل الدقيقة وتنوع مستويات الحفر،

وأصبحت تلك الابتكارات خصائص مميزة للفن الإسلامي، مثل توصل الصانع إلى صناعة البريق المعدني في الخزف، وهو يعتبر ابتكارا عظيما من ابتكارات الفنان المسلم في مجال فن الخزف في القرنين الثاني والثالث الهجريين (الثامن والتاسع الميلاديين). كما ابتكر الفنان المسلم في مجال فن النحت على الحجارة أسلوبا زخرفيا جديدا وهو طريقة النحت المائل أو المشطوف، كما تطورت صناعة تكفيت التحف المصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر بالمعادن المختلفة.

كذلك نتج عن هجرة الإيرانيين وقبائل الترك الرحل دخول أشكال جديدة على منطقة الشرق الأدنى مثل التفريعات الهندسية ذوات الأوراق المستديرة. ومن المحتمل انتقال فكرة زخرفة التفريعات الهندسية إلى بلاد الشرق الأدنى، بل وإلى غرب أوروبا حتى ألبانيا والمجر عن طريق المصنوعات الذهبية للقبائل الرحل، وهي الزخارف التي أثرت إلى حد كبير في تطور زخرفة التوريق (الأرابيسك) في الفن الإسلامي.

يتضح مما سبق قوة وحيوية الفن الإسلامي مما لا يدع مجالا للشك في قدرة الفنان المسلم على الإبداع والابتكار والتطور وخلق شخصية ثرية ومتنوعة ومستقلة للفن الإسلامي مهما كانت مصادره الأولى ودرجة تأثره بها في البداية.

طرز الفن الإسلامي

الفن للفن فقط، تلك كانت شعارات عصور النهضة الفنية في جميع الدول الأوروبية، وعليها نشأت كل المدارس الفنية التي أثارت ثورة ونهضة كبريين في تلك العصور، لكن الفن الإسلامي الذي كان له السبق دائما كان له شعار آخر وهو الفن في خدمة الحياة، أي إن الفن هو فن تطبيقي يشترك في كل جوانب الحياة، فيزين المنازل بعمارة إسلامية رائعة، ويزخرف الأواني والأثاث وكل ما يستخدمه الإنسان في مختلف أوجه الحياة.

وتتسم الفنون الإسلامية بأن هناك وحدة عامة تجمعها، بحيث يمكن أن تميز أي قطعة أنتجت في ظل الحضارة الإسلامية في أي قطر من أقطار العالم الإسلامي، ولعل هذا سر من أسرار تفوق الحضارة الإسلامية وقدرتها الفائقة على صبغ المنتجات الفنية في جميع الأقطار بصبغة واحدة، على أن هذه الوحدة لم تمنع من وجود طرز إسلامية تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة في عصور تطورها الفني.

ويمكننا أن نقول بوجه عام: إن الطراز الأموي ساد العالم الإسلامي أولا متأثرا بالفنون المحلية، ثم ساد الطراز العباسي منذ قيام الدولة العباسية العام ٧٥٠ م، وعندما ضعفت الخلافة العباسية منذ القرن التاسع الميلادي سادت طرز أخرى إقليمية فكان هناك الطراز الإسباني المغربي في شمال أفريقيا والأندلس، وطراز مصري - سوري في مصر وسورية، وطراز عثماني في تركيا والبلاد التي كانت تتبعها، ثم طراز هندي في الهند، وكيف تميزت بميزات خاصة في إطار الوحدة الفنية الإسلامية الكبرى.

الطراز الأموي

نشأ الفن الإسلامي في عصر بني أمية، وكان الطراز الأموي - الذي ينسب إليهم - أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي، فلما جاءت الفتوحات العربية وامتدت الدولة الإسلامية واتسع نطاقها، واختلط العرب بأمم ذات حضارة زاهية أثروا في هذه الأمم كما تأثروا بهم.

اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامي، وكانت السيادة الفنية في عصرهم للبيزنطيين والسوريين وغيرهم من رجال الفن والصناعة الذين أخذ عنهم العرب الفاتحون، وقام على أكتاف الجميع الطراز الأموي في الفن الإسلامي، وبذلك فهو طراز انتقال من الفنون المسيحية في الشرق الأدنى إلى

الطراز العباسي، على أن هذا الطراز كان متأثرا إلى حد ما بالأساليب الفنية الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام.

وهكذا كانت العناصر الزخرفية لهذا الطراز مزيجا من جملة عناصر ورثها عن الفنون التي سبقته، فبينما تظهر فيه الدقة في رسم الزخارف النباتية والحيوانية، ومحاولة تمثيل الطبيعة وغير ذلك مما امتازت به الفنون البيزنطية، نجد تأثير الفن الساساني في الأشكال الدائرية الهندسية وبعض الموضوعات الزخرفية الأخرى كرسم الحيوانين المتقابلين أو المتدابرين تفصلها شجرة الحياة المقدسة أو شجرة الخلد.

الطراز العباسي

هو الطراز الثاني من الطرز الإسلامية (الشكل ١)، وينسب إلى الدولة العباسية التي قامت في العراق، فانتقلت السيادة في العالم الإسلامي منذ ذلك الحين إلى العراق، فكان من الطبيعي أن يتخذ الفن الإسلامي اتجاها جديدا، لأن الأساليب الفنية الإيرانية غلبت عليه.

والواقع أن هذا الطراز، الذي يعتبر أول مرحلة واضحة في تاريخ الفن الإسلامي أخذ كثيرا من أصوله عن الفن الساساني، كما أن الحفائر التي أجريت في مدينة سامراء - التي كانت عاصمة للخلافة بين عامي ٢٢٢ و٢٧٦هـ (٨٣٦ - ٨٨٩م) - كان لها كل الفضل في الكشف عن منجزات هذا الطراز الذي بلغ أوج عظمته في القرن الثالث الهجري (٩م) وظهر أثره في الإنتاج الفني في مختلف الأقطار الإسلامية في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩ - ١٠م)، ويمتاز الطراز العباسي، كما تمتاز الأساليب الفنية المأخوذة عنه ومنها الطراز الطولوني في مصر، بنوع من الخزف له بريق معدني كانت تصنع منه آنية يتخذها الأغنياء عوضا عن أواني الذهب والفضة التي كان استعمالها مكروها في

الإسلام لما تدل عليه من البذخ والترف المخالفين لروح الدين الإسلامي. هذا فضلا عن استخدام الجص بكثرة في تهيئة الزخارف، حتى أصبح من المواد ذات الصدارة في هذا الطراز الإسلامي. والتحف التي تنسب إلى هذا الطراز متأثرة إلى حد ما بالأساليب الفنية الساسانية، وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث الهجريين (٨ - ٩م).

كما أن طريقة حفر الزخارف في الخشب أو الجص اتخذت طابعا خاصا كان وقفا على هذا الطراز دون غيره، وهي طريقة الحفر المائل أو منحرف الجوانب.

والخلاصة أن الموضوعات الزخرفية التي تتمثل في هذا الطراز يظهر فيها التحوير والتنسيق والبعد عن الطبيعة وتنحصر عناصرها في الأشرطة والجدائل والأشكال الحلزونية والخطوط الملتوية وكلها مرسومة بوضوح وحجم كبير.

الطراز الإيراني

كانت إيران منذ الفتح الإسلامي في القرن الأول الهجري (٧م) في طليعة الأمم الإسلامية عناية بصناعة التحف النفيسة (الشكل ٢).

وعندما أتيح للسلاجقة في القرن الخامس الهجري (١١م) أن يستقروا في إيران، ظهر طراز سلجوقي، امتاز بالإقبال على استخدام الكائنات النسخية المستديرة، فضلا عن الكتابات الكوفية التي كانت تُجمل بالفروع النباتية. وتُنسب إلى العصر السلجوقي أولى مدارس التصوير في الإسلام، وأصبحت خراسان ومدينة هراة مركزين ممتازين لإنتاج التحف والأواني من النحاس والبرونز المكفت بالفضة والمزدانة بأشرطة من الزخارف الكتابية، وقد شاع في العصر السلجوقي، استخدام بلاطات الخزف في تغطية الجدران.

وامتازت إيران في الفنون الإسلامية بالمحافظة على قسط وافر من أساليبها الفنية القديمة، ومن الميل إلى رسوم الكائنات الحية والزخارف النباتية الرشيقة، ومن ثم يمكن اعتبار هذا العصر من الناحية الفنية أقوى العصور في إيران على الإطلاق. وذاع صيت إيران في إنتاج المصاحف الفنية الفاخرة، وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة، فضلا عن رؤوس السور وعلامات الأحزاب، وقد نجح المذهبون في دقة مزج الألوان، وإتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية إتقانا يبدو فيه التوازن والتماثل، وقد كان لازدهار فن الزخرفة والتصوير صداه في كل ميادين الطراز الصفوي، فامتد نفوذ المصورين إلى رسوم السجاد والمنسوجات والخزف في القرنين ١٠ و١١هـ (١٦ - ١٧م)، فأصبحنا نرى السجاجيد الثمينة، ذات الألوان الفنية والرسوم المختلفة، التي تشبه رسوم المخطوطات. كما ظهرت أنواع من الخزف ذي البريق المعدني، أما التحف المعدنية في الطراز الصفوي، فقد غلبت عليها رسوم الفروع النباتية والصور الآدمية والحيوانية.

الطراز الفاطمي

فتح الفاطميون مصر سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م)، واتخذوها مقرا لخلافتهم، فقام على يدهم الطراز الفاطمي وازدهر في مصر والشام.

وقد وفق الفاطميون في دقة التصوير والحركة دقة لم يصبها الفنانون في مصر من قبلهم، كما كثر رسم الإنسان والحيوان على التحف التي ترجع إلى عصرهم، وازدهر فن التصوير، ولعل خير النماذج في فن التصوير النقوش المرسومة على الجص التي وجدت على جدران الحمام الفاطمي في مصر القديمة (الشكل ٣).

وللتحف الخزفية الفاطمية لمعان وبريق أخاذ، أما تغير ألوانها فمرجعه إلى البريق المعدني الذي تمتاز به، أما الزجاج فلم تكن زخارفه في بداية العصر الفاطمي تختلف كثيرا عن زخرفته في

عصر الطولونيين، لكنها أخذت تتطور بعد ذلك في خطوات سريعة، ليصير لها الطابع الفاطمي الخاص. ومن أرق المصنوعات الزجاجية الفاطمية وأكبرها قيمة فنية الزجاج المزين بزخارف ذات بريق معدني. وقد استخدم الفاطميون البلور الصخري في عمل كؤوس وأباريق، وعلب وصحون، وأكواب وأطباق، وقطع شطرنج وأختام وزجاجات متنوعة الأشكال، وكانت تزين بزخارف مقطوعة قوامها حيوانات أو طيور أو فروع نباتية مرسومة بدقة وانسجام فضلا عن كتابات دعائية.

أما المنسوجات الفاطمية فقد كانت عناية الخلفاء بها عظيمة، كما أصاب النساجون أبعد حدود التوفيق في توزيع ألوانها واختيارها حتى صارت منتجاتهم آية في الجمال والإتقان، كما كان ابتكارهم عظيما في الرسوم والزخارف النباتية التي صورت بدقة سواء في تفرعها أو التواءاتها، وقد كانت هذه المنسوجات ترسم في أشرطة أو داخل جامات. وقد كانت هذه الأشرطة تنحصر أحيانا بين سطرين في الكتابات الكوفية أحدهما عكس الآخر، ثم أخذت هذه الأشرطة تتسع وتزداد عددا حتى أصبحت تكسو سطح النسيج كله.

أما الخشب فلدينا من تنوع الزخارف وجمال الصناعة ما لم يصل إليه الفنانون بعد ذلك، وحسبنا محراب السيدة رقية والأبواب الفاطمية الضخمة المزينة برسوم آدمية وحيوانية وطيور، وقد تحفر الرسوم أيضا على مستويين مختلفين، وهو أسلوب يدل - ولا شك - على براعة الفنان ومهارته.

الطراز المملوكي

يعتبر عصر المماليك ٦٤٨ - ٩٢٣هـ (١٢٤٠ - ١٥١٧م) من أزهى العصور في تاريخ الفنون الإسلامية في مصر، فقد كان الإقبال عظيما على صناعة التحف النفيسة، كما طغت الثروة الفنية على منتجات هذا الطراز من مختلف المواد (الشكل ٤).

وقد كان لصناعة التحف النحاسية المكفتة بالذهب والفضة منزلة خاصة لدى المماليك، وقد وصل إلينا من هذا العصر تحف معدنية عظيمة من أبواب وكراسي وصناديق ومقلمات، وتمتاز بما يبدو عليها من خطوط نسخية تشير إلى اسم السلطان وألقابه أو إلى العبارات الدعائية التي يسجلها الصانع على التحفة المقدمة إلى الأمير أو السلطان، هذا إلى جانب بعض الزخارف الهندسية متعددة الأضلاع ومن بينها أطباق نجمية مملوكية.

وأبدع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون في العصر المملوكي يتجلى في المشكاة المموهة بالمينا، وأشكال هذه التحف الزجاجية وأحجامها وهيئاتها. وذاعت في العصر المملوكي زخرفة الحشوات بالتطعيم، وذلك بإضافة خيوط أو أشرطة رفيعة من العاج أو الخشب النفيس كانت تكسى بها التحف المختلفة، كالأبواب والمنابر.

ومن الصناعات الدقيقة التي أتقنها الفنانون في عصر المماليك صناعة الفسيفساء الرخامية، وتتكون من مكعبات صغيرة من الرخام مختلفة الألوان وتعشق في الأرضية على هيئة الأشرطة أو المعينات أو المثلثات أو الخطوط المتقاطعة والمتشابكة، وكان أكثر استعمالها في المحاريب والوزرات بالمساجد.

وازدهر في عصر المماليك الخط النسخ، واحتل مركزا ساميا وصار من أهم العناصر الزخرفية على التحف من معدن وخزف وعاج ونسيج، كما استخدموه في كتابة المصاحف المملوكية التي كانت تكتب للسلاطين لتوقف بأسمائهم في المساجد.

الطراز المغربي

يبدأ الطراز المغربي الصحيح في الأندلس والمغرب على يد دولة الموحدين، ويلاحظ أن الزعامة الثقافية في العالم الإسلامي المغربي كان مركزها في الأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية وفي عصر ملوك الطوائف، ثم انتقلت هذه الزعامة إلى مراكش في نهاية القرن ١١م.

ومن أبدع العمائر التي خلفها لنا هذا الطراز قصر الحمراء بغرناطة الذي يعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي، ويمتاز بجمال مبانيه ورشاقة أعمدته ذات التيجان المزخرفة بالمقرنصات، والجدران المغطاة بشبكة من الزخارف الجصية والكتابات الجميلة.

ومن المنتجات الفنية التي ازدهرت في الطراز المغربي تجليد الكتب وصناعة التحف الجلدية عامة، أما صناعة الخزف فقد ازدهرت في الطراز المغربي أيضا.

ويعتبر الطراز المغربي أقرب الطرز إلى الطراز المملوكي.

الطراز التركي

سقط السلاجقة في القرن الثامن الهجري (١٤م)، وآل الحكم في آسيا الصغرى إلى آل عثمان الذين استطاعوا الاستيلاء على القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م)، ولعل خير ما أنتج الترك من أنواع الفنون تظهر واضحة فيما خلفوه من تحف الخزف والقيشاني والسجاد والأقمشة الحريرية والمخمل والمخطوطات (الشكل ٥).

أما الخزف التركي فيمتاز بألوانه الجميلة وما فيه من رسوم الزهور والنباتات، أما السجاجيد التركية فهي تعد بحق من أبدع الفنون الشرقية، والتي تمتاز بالزخارف الهندسية البحتة، وسجاجيد الصلاة الصغيرة النفيسة ويمتاز معظمها برسم محراب في أرض السجادة.

الطراز الهندي

يعتبر الطراز الهندي أقرب الطرز إلى الفن الفارسي، وقد تبلورت شخصية الطراز الهندي اعتبارا من القرن السادس عشر، وأصبح له طابع مميز وظواهر معمارية خاصة، أما التصوير فقد امتاز بهدوء الألوان والقرب من الطبيعة ورسم الصور الشخصية، وتمتاز العمائر الهندية باستخدام العقود الفارسية، والمآذن الأسطوانية، والقباب البصلية، والزخارف الدقيقة (الشكل ٦).

وهكذا وعلى مر كل تلك العصور نجد أن الفن الإسلامي كان يتميز دائما بأنه فن يخدم الحياة في كل أساليبه وطرقه، وأنه خلق لأجل متعة الإنسان المسلم، ولأجل تذوقه للقيم الجمالية أينما كان، لهذا ظلت الفنون الإسلامية باقية معنا حتى يومنا هذا نستخدمها في حياتنا ونتمتع بما بقي من آثارها السابقة من عمائر وتحف وأوانٍ ذات قيم جمالية وفنية عالية.



2

تأثير الثقافة العربية في النهضة الأوروبية

في بحثه عن أثر الثقافة الإسلامية في الغرب المسيحي، يقول الكاتب ت. كولر يونغ (T.C. Young) «إن الدَّين الثقافي العظيم الذي ندين به للإسلام منذ أن كنا نحن المسيحيين، خلال هذه الألف سنة، نُسافر إلى العواصم الإسلامية، وإلى المعلمين المسلمين ندرس عليهم الفنون والعلوم وفلسفة الحياة الإنسانية، يجب التذكيرُ به دائما. وفي جملة ذلك تراثنا الكلاسيكي الذي قام الإسلام على رعايته خير قيام، حتى استطاعت أوروبا مرة أخرى، أن تتفهمه وترعاه. كل هذا يجب أن يمازج الروح التي نتجه بها - نحن المسيحيين - نحو الإسلام، نحمل إليه هدايانا الثقافية الروحية،

«الثقافة العربية الإسلامية كانت واسطة العقد بين العلوم والثقافات القديمة وبين النهضة الأوروبية»

المؤلفة

فلنذهب إليه - إذن - في شعور بالمساواة نؤدي إليه الدَّين القديم. ولن نتجاوز حدود العدالة إذا نحن أدينا ما علينا بربحه. ولكننا سنكون مسيحيين حقا إذا نحن تناسينا شروط التبادل، وأعطينا في حب واعتراف بالجميل».

لقد قامت الثقافة العربية الإسلامية بدورها الطليعي خير قيام في بناء النهضة العلمية العالمية، وقد نقل العلماء العرب والمسلمون التراث الإغريقي وغيره من ألوان التراث العلمي الذي تقدم عليهم في التاريخ، نقلوه إلى اللغة العربية، التي كانت لغة علم وثقافة، وأثر العلماء العرب والمسلمون في النهضة الأوروبية، وكان طابع الثقافة العربية الإسلامية غالبا وواضحا ومؤّثرا في عديد من المجالات العلمية والفكرية والثقافية، مثل ابتكار نظام الترقيم والصفر والنظام العشري، ونظرية التطور قبل «داروين» بمئات السنين، والدورة الدموية الصغرى قبل «هارفي» بأربعة قرون، والجاذبية والعلاقة بين الثقل والسرعة والمسافة قبل «نيوتن» بقرون متطاولة، وقياس سرعة الضوء وتقدير زوايا الانعكاس والانكسار، وتقدير محيط الأرض، وتحديد أبعاد الأجرام السماوية، وابتكار الآلات الفلكية، واكتشاف أعالي البحار، ووضع أسس علم الكيمياء.

ويمكن القول إجمالا إن الثقافة العربية الإسلامية كانت واسطة العقد بين العلوم والثقافات القديمة وبين النهضة الأوروبية؛ فالفكر العربي الإسلامي، والثقافة العربية الإسلامية، سلسلة مّتصلة الحلقات، امتدت من الحضارات القديمة، من مصرية، وآشورية، وبابلية، وصينية، إلى حضارة الإغريق والإسكندرية، إلى العصر الإسلامي الذي تأثر علماؤه بمن تقدمهم، وأثروا بدورهم فيمن لحقهم من علماء النهضة الأوروبية الذين قرأوا أعمال العلماء العرب في كتبهم المترجمة إلى اللغة اللاتينية واللغات الأوروبية.

لقد حافظت الثقافة العربية الإسلامية على الثقافة اليونانية من الضياع، إذ لولا المثقفون والعلماء العرب، لما وصلت إلى أيدي الناس مؤلفات يونانية كثيرة مفقودة في أصلها اليوناني ومحفوظة بالعربية. ولقد ظلّ الغرب يشتغل على الثقافة العربية حتى بعد أن تقلّص ظلّها في الأندلس بجيلين أو أكثر حتى وصل إلى العصور الحديثة. وظلت الثقافة العربية الإسلامية تستهوي كثيرين من أبناء العالم الغربي، إذ لم تتوقف الترجمة عن العربية في عصر النهضة وما بعد عصر النهضة، على الرغم من الاتصال المباشر بالعالم اليوناني والحضارة اليونانية اعتبارا من منتصف القرن الثالث عشر للميلاد عندما بدأت الكتب اليونانية تُنقل رأسا إلى اللاتينية من دون الاستعانة بالترجمات العربية. فالثقافة العربية لها قيمُتها وشخصيتها، فقد أنتجت كثيرا مما لم تستطع الثقافة اليونانية إنتاجه في الحقول جميعا: إضافات وتعليقات وابتكارات واكتشافات عربية لم يعرفها اليونان.

إن حركة النقل من الثقافة العربية الإسلامية التي خرجت بها أوروبا من عصورها المتوسطة المظلمة إلى عصورها الحديثة المتنورة، لم تقتصر على «نقل» المعارف القديمة من يونانية وهندية وبابلية ومصرية، من كتب باللغة العربية إلى اللغة اللاتينية فقط. إن أوروبا المسيحية قد «نقلت» أيضا معارف عربية خالصة، كما نقلت أنماطا من الحضارة الإسلامية ومن الإيمان الإسلامي إلى حياتها العامة وحياتها الخاصة. ولو أن الكنيسة الكاثوليكية لم تضع ثقلها إلى جانب الفِرنجة في معركة ُتور سنة ١١٤هـ (٧٣٢ م)، لعمَّت الحضارُة الإسلامية والثقافة العربية الإسلامية في أوروبا منذ ذلك الزمن الباكر، ولوفَّرت الكنيسة الكاثوليكية على العالم نِزاعا طويلا وشقاء مريرا.

لقد انتشرت الثقافة العربية الإسلامية في العالم الغربي، ونهل علماء أوروبا من المصادر العربية الأصلية، ووجدوا أنها تراث علمي عظيم، فاشتغلوا بدراسته وتحليله. لقد كان العرب والمسلمون يمثلون

العلم الحديث بكل معنى الكلمة، كانوا روادا في المناهج العلمية الحديثة، اكتسب المثقفون والعلماء في أوروبا من الثقافة العربية الإسلامية أكثر من مجرد المعلومات، فقد اكتسبوا العقلية العلمية ذاتها بكل طابعها التجريبي والاستقرائي، بحيث وجد الأوروبيون في التراث العربي الإسلامي وفي الثقافة العربية الإسلامية ضالتهم المنشودة، فعكفوا على نشره.

إن الانبهار بحجم تأثير الثقافة العربية الإسلامية في النهضة الأوروبية، وفي الثقافة والعلوم الأوروبية، جعل مفكرة عالمة ألمانية تصدع بهذه الحقيقة بقولها: «إن تلك الحضارة الزاهرة التي غمرت بأشعتها أوروبا عدة قرون، تجعلنا نعجب أشد العجب؛ إذ هي لم تكن امتدادا حضاريا لبقايا حضارات غابرة، أو لهياكل حضارية محلية على قدر من الأهمية، كما لم تكن أخذا لنمط حضاري موجود، أو تقليدا يُنسج على منواله المعهود، كما نعرف في الأقطار الأخرى مهد الحضارات في الشرق. إن العرب بثقافتهم هم الذين أبدعوا هذه الروعة الحضارية إبداعا».

وبينما كانت أوروبا ترتع في غياهب العصور الوسطى، كانت الحضارة الإسلامية (التي هي محضن الثقافة العربية الإسلامية) في أوج ازدهارها، لقد أسهم الإسلام كثيرا في تقدم العلم والطب والفلسفة. وقال «ويل ديورانت Will Durant» في كتابه «عصر الإيمان» (The Age of Faith): «إن المسلمين قد ساهموا مساهمة فعالة في كل المجالات، وكان ابن سينا من أكبر العلماء في الطب، والرازي أعظم الأطباء، والبيروني أعظم الجغرافيين، وابن الهيثم أكبر علماء البصريات، وابن جبير أشهر الكيميائيين». وكان العرب روادا في التربية والتعليم. وقال ديورانت في هذا الشأن أيضا: «عندما تقدم روجر بيكون Reger Bacon بنظريته في أوروبا بعد ٥٠٠ عام من ابن جبير، قال إنه

مدين بعلمه إلى المغاربة في إسبانيا الذين أخذوا علمهم من المسلمين في الشرق. وعندما ظهر النوابغ والعلماء في عصر النهضة الأوروبية، فإن نبوغهم وتقدمهم كانا راجعين إلى أنهم وقفوا على أكتاف العمالقة من العالم الإسلامي».

استلهام الأوروبيين منجزات المسلمين

فضلُ المسلمين في تكوين المعارف العملية في أوروبا كان يسير جنبا إلى جنب مع تأثيرهم في تكوين العلوم النظرية، ولنبدأ بالحديث عن أثرهم في الصناعة، فنقول: إن المسلمين هم الذين صنعوا الصابون للمرة الأولى، وكانوا يعملون منه صنفين، صنفا من الصودا، وصنفا آخر أبيض اللون من البوتاس، وقد ذكره ابن دريد سنة ٩٣٣ ميلادية، وقبل المسلمين كان المصريون واليونانيون القدماء والرومان يستعملون رماد النباتات، بعد ترشيحه، من أجل غسل الملابس.

والمسلمون هم الذين أدخلوا السكر المصنوع من القصب في أوروبا. وكان الهنود هم أول من زرع قصب السكر واستنبطوا منه السكر، ومن الهند انتقل إلى فارس في القرن السابع، ومن ثم عرفه المسلمون لما استولوا على فارس في القرن السابع، فقاموا بالتوسع في زراعته في جميع المناطق المعتدلة المناخ في أنحاء الدولة الإسلامية المترامية الأطراف.

والورق: اكتشفه الصينيون، لكنه لم يدخل الغرب ولم تعرفه أوروبا إلا عن طريق المسلمين. ذلك أن «زياد بن صالح » حاكم سمرقند من قِبل العباسيين وجد أن القبائل التركستانية على الحدود الشرقية للدولة الإسلامية، كانت تغير على هذه الحدود مستندة إلى مساعدة الصين، فكان لا بد من إخضاعها فأرسل حملة انتصرت انتصارا عظيما في شهر يوليو سنة ٧٥١ ميلادية، وأخذ كثيرا من الأسرى الصينيين الذين نقلوا من حدود الصين

إلى داخل البلاد الإسلامية. وهؤلاء أدخلوا الورق وصناعته في البلاد الإسلامية. وازدهرت هذه الصناعة خصوصا في خراسان في عهد «الفضل بن يحيى البرمكي». وعني هارون الرشيد بصناعة الورق، وأمر بكتابة المصاحف على هذا الورق بدلا من الرق والبرشمان. وانتشرت صناعة الورق انتشارا هائلا في البلاد الإسلامية كلها منذ القرن الثاني للهجرة أي الثامن للميلاد، وعن طريق مسلمي الأندلس دخل الورق أوروبا، وكان في شاطبة، خصوصا مصانع كبيرة للورق في القرن الرابع الهجري، أي العاشر الميلادي، وانتقل إلى طليطلة منذ القرن الحادي عشر الميلادي، ولاتزال لدينا وثائق حتى اليوم كتبت على هذا الورق ترجع إلى القرن الحادي عشر. وبلغت شهرة شاطبة في الأندلس بصناعة الورق حدا جعلها تصدر الورق إلى المشرق أيضا كما نص على ذلك الإدريسي، ولم تعرف أوروبا الورق إلا في القرن الثالث عشر: استوردته من الأندلس، ودخلت صناعة الورق إلى فرنسا نحو العام ١٣٠٠ عن طريق إسبانيا.

كذلك برع المسلمون في كثير من الصناعات القائمة على الكيمياء فاستخرجوا الذهب بطريق الغسل، وقطروا الزئبق من الزنجفر، واستخلصوا العطور بتقطير الورد، وصنعوا أنواع الحبر المختلفة: الحبر العادي، والحبر السري، والحبر الذهبي، وأنتجوا مختلف الألوان والأصباغ، فاستخرجوا الأزرق السماوي من حجر اللازورد، والأصفر الفارسي، واللون القرمزي من دودة القز، بل مهر المسلمون أيضا في صناعة الأحجار الكريمة المزيفة، واللآلئ الصناعية.

ونستطيع أيضا أن نضيف إلى هذا أن المسلمين هم الذين عرفوا القهوة، لأول مرة في التاريخ، وكانت الشراب الشائع عند أصحاب الطرق الصوفية المسلمين في القرن التاسع الهجري أي الخامس عشر الميلادي. ثم انتشرت في جزيرة العرب وفي

اليمن، ومن ثم إلى القسطنطينية، حيث انتشرت في جزيرة العرب انتشارا واسعا قضى على معارضة الفقهاء في شربها. ومن القسطنطينية انتقلت إلى فرنسا، فاستوردها التجار في مرسليا، وهنا لقيت معارضة من الأطباء الذين ظنوا أن القهوة مشروب ضار، وسرعان ما انتشرت حتى كانت شائعة الاستعمال في أوروبا كلها في القرن السابع عشر، وبدأ الهولنديون يزرعونها في مستعمراتهم وراء البحار، وزرعها الفرنسيون في جزيرة سان دومنغو، ومن هذه الجزيرة انتشرت في أمريكا كلها حتى صارت أمريكا الجنوبية اليوم أشهر بلاد إنتاج البن. ولقد كان الصوفية أول من استعملوا القهوة شرابا حتى تعينهم على السهر للتهجد في الليل وإنعاش حيويتهم المنهوكة من مجاهداتهم ورياضاتهم الروحية.

فإذا انتقلنا من الصناعة إلى الزراعة رأينا للمسلمين أبحاثا عظيمة في هذا الميدان خصوصا في الأندلس. ويتناول هذا الميدان الفلاحة، ثم النباتات الطبية. ومن أشهر من ألفوا في الفلاحة من الأندلسيين «يحيى بن محمد بن العوام» صاحب كتاب «الفلاحة»، ثم «ابن بصال» الذي اعتمد في الفلاحة على تجاربه الخاصة، ثم «ابن الخير الأشبيلي»، و«الحاج الغرناطي»، وفي هذه الكتب تحدثوا عن صنعة فلاحة الأرض، وكيفية العمل في الزراعة والغراسة، واهتموا اهتماما خاصا بأشجار الفاكهة، فبينوا أنواع الغرس، وطريقة حفر الحُفر استعدادا للغرس، ومواعيد الغراس. أما في النبات، وخصوصا الطبية، فقد ظهر في الأندلس خصوصا «أبو جعفر الغافقي» و«ابن البيطار». ومن هنا نجد في اللغة الإسبانية عددا ضخما من الألفاظ العربية المتعلقة بالنباتات خصوصا الفواكه والأزهار والأعشاب، مثل الكلمات التالية: الدفلي Adelfas، والسوسن، Azucenas، والياسمين Jasmines، والريحان Arrayan ، والحبقة Alhabaca،

والحسيناء، Alhucena، وكلها من الأزهار والنباتات العطرية، ثم كلمات تدل على الخضراوات مثل الباذنجان Berenjenas، اللوبيا Alubias، والخرشوف Alcachofa، وأخرى تدل على الفاكهة مثل البرقوق والمشمش، Albaricoquas، والفرسق Alberchigo، ثم الخروب،Algarrobas ، والحلفا Alhalfa، والترمس. Altramuz.

وكان لكتب المسلمين هذه في الفلاحة والنباتات أثر هائل في تقدم الزراعة في أوروبا.

فضلا عن انتقال معارفهم الزراعية والنباتية بطريق الاتصال المباشر بين الفلاحين في إسبانيا، وبين نظرائهم في جنوب فرنسا، ومن ثم إلى كل أوروبا، فزهرة التوليب أصلها من القسطنطينية، ثم انتقلت إلى أوروبا العام ١٥٩٠، والنرجس انتقل من القسطنطينية أيضا، والليلك من فارس والياسمين من بلاد العرب، والورد من شيراز وأصفهان والخوخ من فارس والبرقوق والمشمش من أرمينية وكانت تحت حكم الإسلام والتين من أزمير والبلح من المشرق وأفريقيا، والفستق من فارس، والقطن من مصر.

والآن وقد أوضحنا دور المسلمين في قيام صناعات وزراعات في أوروبا، فلنذكر أثرهم في الفن المعماري. وهنا نجد للمسلمين تأثيرا منقطع النظير، ولاتزال الآثار الرائعة في الأندلس، بل وفي سائر إسبانيا وجنوبي فرنسا تشهد بما بلغه الفن الإسلامي في العمارة من مكانة سامية في أوروبا. ولقد بقي المسلمون هم كبار المعماريين حتى بعد سقوط دولتهم في إسبانيا، فيما يسمى بـ «الفن المدجن Arte Mudejar» هو في الواقع من عمل المسلمين الذين بقوا في البلاد بعد استرداد النصارى لها، ولهذا كان أثره عظيما ليس فقط في القصور المدنية، بل وفي الأبنية الدينية من كنائس وأديرة، كما هو مشاهد في «كنيسة سان خوان دو لا بنتنسيا San Juan de la Penitencia في طليطلة وكنيسة سان

بابلو ان بنفيل San Pablo en Penafiel، وكنيسة أوردر Ordor في قلعة هنارس وكنيسة لاسيو في سرقسطة، وأبراج كنيستي سان مرتيني والسلفادور في ترويل، هذا فضلا عن المساجد التي تحولت إلى كنائس في قرطبة وأشبيلية وعشرات غيرها من المدن الإسبانية.

وانتقل تأثير الفن الإسلامي إلى إيطاليا، فتأثر به فنانو مدرسة توسكانيا، في فلورنسا وبيزا وسيينا ولوكا، ومنذ القرن الثاني عشر ونحن نجد في إيطاليا، خصوصا في إقليم توسكانيا، صحائف النحاس المشغولة في الموصل، وصناديق العاج العربية، والسجاجيد العجمية والتركستانية، والأقمشة المخططة المصنوعة في الشام، والمخطوطات المزينة بالمصغرات، والنحاس الدمشقي، والزجاج والأواني الدمشقية. وانتشرت الأقمشة الإسلامية انتشارا هائلا في إيطاليا، ومن ثم انتقلت إلى فرنسا. كذلك نرى النماذج الإسلامية للخزف تؤثر في الخزف التوسكاني منذ القرن الثالث عشر، والأقمشة الفاخرة والحريرية والديباج بل والملابس العادية تظهر فيها رسوم مأخوذة من الرسوم المشغولة على الأقمشة الإسلامية، بل إن صناديق الزفاف نفسها كانت تزين برسوم إسلامية.

والمسلمون كذلك هم الذين أدخلوا إلى أوروبا كثيرا من الألعاب المشهورة أولها الشطرنج وأصله من الهند ثم عرفته فارس، والمسلمون هم الذين أدخلوه إلى أوروبا عن طريق إيطاليا وإسبانيا قبل قيام الحروب الصليبية، ولهذا ظلت الكلمات العربية والفارسية مستخدمة في الألفاظ الخاصة بهذه اللعبة، مما يدل على أن أوروبا قد عرفت الشطرنج عن طريق المسلمين، وكذلك عرف المسلمون لعبة البولو، وانتقلت من المسلمين في إسبانيا إلى فرنسا وعرفها الإنجليز إبان حرب المائة عام، ومن ثم نقلوها. وكانت الأصل في لعبة كرة القدم.

وتتصل بهذه الألعاب ألعاب الصيد، وقد مهر فيها المسلمون خصوصا في الصيد بالبزاة. ومنهم انتقل الصيد إلى بلاط فردريك الثاني في ألمانيا، ودوق دنيفر Duc de Nevers وفيليب الجسور.

وهكذا نرى أن العرب كان لهم أثر بالغ واسع المدى في أوروبا في العصر الوسيط في كل ما يتصل بالصناعة والزراعة والبناء ومظاهر الحياة اليومية.



3

تأثير الفنون الإسلامية في النهضة الأوروبية

«لاتزال بعض الكنائس الأوروبية تحتفظ بتحف إسلامية من المعدن والبلور الصخري والزجاج والعاج، وتنظر إليها بوصفها تراثا مسيحيا مقدسا»

المؤلفة

ظلت الحضارة الإسلامية تسيطر على العالم طوال خمسة قرون، وكانت ممثلة للحضارة الإنسانية طوال العصور التي سيطرت فيها، ومازالت آثارها واضحة في تلك الحضارات، إذ إن العناصر الحضارية الإسلامية قد دخلت ضمن التراث الإنساني؛ حيث إنها ارتبطت وأثرت في أمم المشرق والمغرب وغيرت كثيرا من أقطار آسيا وأفريقيا وأوروبا، وكان لهذه الفنون الإسلامية تأثير واضح في فن النهضة الأوروبية من خلال عدة روافد ومصادر، هي العلاقات التجارية بين الشرق وأوروبا، وأيضا الحروب الصليبية التي شنتها أوروبا ضد الشرق الإسلامي، وكذلك حج الأوروبيين إلى

الأراضي المقدسة بفلسطين، واهتمام الملوك والأمراء في أوروبا بالفنون الإسلامية عن طريق اقتناء الأعمال الفنية التطبيقية والخط العربي والسجاد الإسلامي.

أولا: العلاقات التجارية

في منتصف القرن العاشر بعد الميلاد تقريبا، صار معظم العالم المتحضر كتلة واحدة تسيطر عليها الدول الإسلامية لتسودها حضارة الإسلام وتمثل أعظم قوة مركزية متماسكة عرفها البشر، وكان العالم الأوروبي يعتمد اعتمادا كبيرا على العالم الإسلامي في ذلك الوقت، نظرا إلى أوضاعه السياسية والاجتماعية والجغرافية، ومن ثم ازدهرت العلاقات التجارية بين أوروبا والشرق الإسلامي، وقد أخذ الأوروبيون ولاسيما الإيطاليون يحلون محل المسلمين والبيزنطيين في مجال التبادل التجاري قبل اندلاع الحروب الصليبية التي كان لها أثرها في حياة البشر في العصور الوسطى، كما وجهت اهتمام الأوروبيين إلى الشام من جهة، وكان لها دورها في زيادة نشاط الحج والنشاط التجاري وتأثيرهما من جهة أخرى في هذه الدول. وقد قامت المدن الإيطالية بدور كبير في هذا المجال، حيث كان التجار الإيطاليون يحملون البضائع الإسلامية، من منسوجات حريرية مطرزة برسوم جميلة وزخارف عربية وأدوات نحاسية مطعمة بالذهب والفضة وأوان خزفية وزجاج وبلور صخري ومخطوطات إسلامية، وغير ذلك من منتجات مزينة بزخارف عبارة عن صور وكتابات وحليات هندسية ونباتية وحيوانية إلى أنحاء أوروبا، التي بدورها حاولت اقتناء تلك الأعمال نظرا إلى دقتها وجمالها وأسلوبها الجديد عليهم [١].

ثانيا: الحروب الصليبية

كان للحروب الصليبية دورها المهم، كذلك، في نقل التأثيرات الفنية الإسلامية إلى أوروبا، حيث أدت إلى استقرار كثير من الأوروبيين في الإمارات الصليبية في الشام فترة من الوقت، مكنتهم من معرفة

الصناعات والفنون الإسلامية من قرب في البلاد التي عاشوا فيها، وكذلك مكنتهم من اقتباس كثير من التقاليد التي وجدوا أنها أكثر تقدما مما ألفوه في أوطانهم الأوروبية، وعندما رجع معظم هؤلاء الأوروبيين إلى بلادهم بعد أن أجلاهم المسلمون من المناطق التي كانوا قد احتلوها في بلاد الشام أخذوا معهم كثيرا من التحف الإسلامية، إضافة إلى التقاليد الفنية الإسلامية التي كانت قد أثرت في الصناع والفنانين وقد تعلموها منهم بحكم معيشتهم وسط بيئة عربية إسلامية، وكان لهذه التقاليد الفنية الإسلامية والتحف العربية التي انتقلت إليهم أثر كبير في نقل الحضارة والفنون إلى أوروبا [٢].

وأيضا كان للحروب الصليبية أثرها في المجال الحربي، ذلك أن هذه الحروب كانت سلسلة من الحروب الكثيرة التي استلزمت استخدام أسلحة جديدة وابتكار خطط وأساليب عسكرية، ومن ثم كان لها دورها في تطوير فنون الحرب في أوروبا، وظهر هذا التطور في العمارة والحصون الحربية مثل عمارة القلعة الملمومة: وهي طراز من القلاع يتميز بأن جميع أبراج القلعة وحصونها الدفاعية تؤدي إلى مركز واحد وبقعة واحدة في وسط القلعة، سميكة الجدران، منافذها عبارة عن شقوق ضيقة تسمح بدخول الهواء وبعض النور، ومداخلها من الأسفل أحيانا، وانتشر بناء هذه القلاع في إنجلترا في أثناء حكم الملك إدوارد الأول، خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، ومن المعتقد أن هذا الطراز نموذج من فن العمارة العسكرية التي أدخلها المسلمون على القلاع البيزنطية في سورية [٣].

فنون القتال والتقاليد العسكرية

ساعدت الحروب الصليبية على إغناء أساليب الحصار العسكري، وظهور عدد من الأنظمة والأساليب الدفاعية والهجومية التي تقدمت في الشرق تقدما كبيرا، فقد استفاد الأوروبيون من استخدام طريقة التلغيم وحفر الخنادق واستخدام بعض الوسائل والثياب القطنية الواقعة تحت الزرد، وكذلك استخدام الدرع لحماية الفارس وجواده،

واستخدام الكوفية لوقاية رأسه وعنقه من حرارة الشمس، واستخدام الحمام الزاجل لنقل البريد، ومناورات الكر والفر والطعن والضرب، وأيضا استفاد الأوروبيون من بعض التقاليد الحربية الإسلامية ومنها كثرة استعمال البيارق والرايات الحربية التي تشتمل على صورة منقولة عن الشرق مثل النسر ذي الرأسين (الشكل ٧)، وزهرة الزنبق والمفتاحين أو عصا البولو، ومن الملاحظ أن تسمية بعض الرايات فيها سمة عربية، وكذلك استخدام الرنوك (الشكل ٨)، وانتشارها وكذلك الدروع والشارات. ويبدو أن توحيد أشكال الدروع في أوروبا في العصور الوسطى كان نتيجة للحروب الصليبية، وكذلك رسوم الرايات الخاصة ورموزها وأنظمتها المتشابهة في جميع دول أوروبا، وكذلك إقامة الاحتفالات بمناسبة الانتصارات العسكرية عن طريق التنويرات ونشر السجاجيد الملونة على الجدران والنوافذ كما كان يعمل العرب المنتصرون [٤].

ثالثا: الحج

كان الأوروبيون حريصين على زيارة الأراضي المقدسة في فلسطين باعتبار ذلك من الشعائر المسيحية، ولم يتوقف حج المسيحيين إلى فلسطين بعد الفتح الإسلامي، إذ عمل المسلمون على تيسير سبل الحج أمام النصارى، وذلك بدافع روح التسامح التي أمر الإسلام بها العرب الفاتحين، وقد انتقلت كثير من التحف الإسلامية وتقليد الفنون والصناعات الإسلامية إلى أوروبا على يد الأوروبيين الذين كانوا يسافرون للحج إلى بيت المقدس، وكانت تتاح لهم فرصة التعرف على الفنون الإسلامية والاحتفاظ بمنتجاتها بدافع الإعجاب أو بدافع اعتبارها تراثا مباركا من الأراضي المقدسة، ولاتزال بعض الكنائس الأوروبية تحتفظ بتحف إسلامية من المعدن والبلور الصخري والزجاج والعاج، وتنظر إليها بوصفها تراثا مسيحيا مقدسا. ومن أقدم الأخبار المعروفة والمدونة عن زيارة الأوروبيين للأراضي المقدسة بعد فتح

المسلمين القدس العام ٦٣٨ م، تلك الزيارة التي قام بها فرانك أركولف في العام ٦٨٠ م تقريبا، وزيارة ويليبولد السكسوني العام ٧٢٥ م، وزيارة برنار، الذي بدأ سفره من روما العام ٨٧٠ م، وقد أخذ الأوروبيون يقبلون على الحج بأعداد كبيرة بعد استيلاء الصليبيين على فلسطين وتأسيس الولايات الصليبية.

هذا ولقد أُلفت كتب عن الحج إلى الأراضي المقدسة في فلسطين، حيث ألف فوكلر الشارتري كتاب «تاريخ الحج» ووصف فيه الحروب الصليبية الأولى وتاريخ مملكة اللاتين حتى العام ١١٢٧ م [٥].

وكذلك كتب مارينو سانوتو مؤلفا عنوانه «وصف الأراضي المقدسة» وقدمه إلى البابا، وكان يحتوي على خريطة للعالم دائرية الشكل يتضح فيها التأثير الإسلامي ويظهر فيها امتداد الساحل الأفريقي نحو الشرق [٦].

رابعا: اهتمام الملوك والأمراء في أوروبا بالفنون الإسلامية

لقد اهتم كثير من الملوك والأمراء في أوروبا بالفنون الإسلامية، ومنهم الإمبراطور فريدريك الثاني حفيد روجر الثاني الذي أولى اهتمامه بالثقافة العربية حينما تولى حكم مملكة صقلية، وبفضل الثقافة العربية صارت صقلية في عهده القطر الوحيد في إيطاليا بل في أوروبا كلها الذي وجدت فيه مبادئ إحياء التراث الكلاسيكي ونزعته العلمانية وأساليب البحث العلمي الحديث، وقد صارت هذه المبادئ فيما بعد من الدعائم الأساسية في النهضة الأوروبية [٧].

كذلك كان لهذه الظواهر الاجتماعية التي وجدت في صقلية أثرها، ليس فقط في خلق النهضة الأوروبية بصفة عامة، ولكن أيضا في إحياء النهضة الفنية نفسها. ويمكن القول إن نيقولا بيزانو (أول رواد النهضة الأوروبية) قد استمد مبادئه الجديدة من صقلية التي كانت أرضا خصبة لبعث هذه المبادئ بفضل ثقافتها ذات الطابع العربي، كذلك مارست إسبانيا دورا أهم من صقلية في نقل العناصر الفنية الإسلامية إلى أوروبا، ففي إسبانيا ازدهرت الفنون الإسلامية ازدهارا

كبيرا تحت رعاية مسلمي الأندلس، وكانت الثقافة الأندلسية العربية بمنزلة مركز إشعاع حضاري وثقافي وفني في أوروبا، وكان العلماء والفنانون والصناع يذهبون إلى الأندلس ليغترفوا من علومها وفنونها العربية، وكانت تحفها الفنية تجد لها سوقا رائجة في أقطار أوروبا المختلفة، ما ساعد على تبادل التأثيرات الفنية الإسلامية في الصناعات والفنون الأوروبية، كذلك ظهرت نتيجة الصلات بين الشرق الإسلامي وأوروبا في اقتباس كثير من الفنانين التشكيليين في إيطاليا في عصر النهضة زخارف إسلامية وتضمنتها أعمالهم، وكان من أبرز هذه الزخارف الحروف والكتابة العربية التي استخدموها كعناصر زخرفية جملوا بها إنتاجهم الفني [٨].

إن الخط العربي من أهم العناصر وأبرزها في مجال الفنون، فقد سما به الفنان إلى أعلى درجات الإجادة، خصوصا بعد أن عرف العرب صناعة الورق في أواخر القرن الأول الهجري، ما جعلهم يطورون في شكل الخط وأنماطه، حيث أصبح الفنانون العرب يستخدمونه بشكل كبير لا يكاد يخلو منه أثر من الآثار العربية الإسلامية، بسبب اهتمام الفنانين به من جهة، وقابليته للتطور من جهة أخرى [٩].

كذلك ساعد نقل السجاجيد الإسلامية والأنسجة الحريرية إلى أوروبا لتقديمها إلى الكنائس المسيحية، ولعل أشهرها الكفن الذي حمله المحارب إتين دوبلوا من بلاد الشام في القرن العاشر، ثم تحول إلى كفن «دير القديس سان جوس»، إلى جانب نقل كثير من السجاجيد في أثناء الحج، وفي أثناء الحرب، كل ذلك ساعد على انتشار العناصر الزخرفية الإسلامية في أوروبا، وأصبحت ضرورة لازمة، مهمة في الفنون الأوروبية في ذلك الوقت. ومن المسلَّم به أن النهضة الأوروبية بصفة عامة تدين في نشأتها للثقافة الفنية العربية الإسلامية، وهذا من الأمور المتفق عليها، لكن النهضة التشكيلية قلل كثير من العلماء من أثر الحضارة العربية الإسلامية فيها، وربما يرجع ذلك إلى أن فنون النهضة التشكيلية كانت ذات طابع يبدو مختلفا تماما عن روح الفنون الإسلامية.

لكن يمكن أن نلمس أثر الثقافة والفنون الإسلامية في أعمال أول رواد النهضة الأوروبية، ونعني بذلك النحات نيقولا بيزانو (١٢٢٥ - ١٢٨٧ م)، الذي كان أول من وضع أساس النحت الإيطالي في عصر النهضة، بل وأساس النهضة الفنية الإيطالية، إذ إنه من الثابت أنه قد استمد المبادئ الجديدة التي ظهرت في فنه من صقلية، موطنه الأول، ذات الطابع العربي طوال عهد النورمان، الذين استفادوا من نظمها وتقاليدها العربية في دواوينهم وقضائهم وجيوشهم والذين حافظوا على الفنون والصناعات العربية، بل وعملوا على ازدهارها على الأسس العربية، ومن أمثلة ذلك:

- عباءة تتويج الملك روجر الثاني في فيينا التي تشتمل حافتها على كتابة عربية (الشكل ٩).
- علب العاج الصقلية التي تزخرفها رسوم بارزة تمثل مناظر مستمدة من الحياة اليومية.
- قصرا القبة والعزيزة (الشكل ١٠)، ونشاهد في عمارتهما عناصر عربية أصلية كالمقرنصات.
- الكابلابلاتينا التي بُنيت وزُخرفت في عهد الملك روجر الثاني، والتي زخرف سقفها بصور مرسومة وفق التقاليد الفنية الفاطمية (الشكل ١١)، بالإضافة إلى أشرطة وإطارات من الكتابة العربية [١٠].

تأثير العرب في الفنون والعمارة في أوروبا

كان للعرب تأثير مهم في أجزاء كثيرة من أوروبا لم يحتلوها، فنرى الفن والعمارة مطبقين في المباني والكنائس المسيحية على شكل تزيينات، هذا بالإضافة إلى أن أكثر الأبنية أنشأها معماريون عرب، وأهمها ما كان في كاتالونيا، حيث نرى المحارب والأقواس من الحديد، وحيث الأطناف محمولة على عوارض، والنحت المطرز في تاج الأعمدة والفسيفساء التي تعلو قمريات الأبواب، ولقد كتب بريس دافين «إنهم - أي العرب - الذين أعاروا الغرب، الأبراج المنزلية والمشربيات، والتي أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار في الغرب».

ويجب أن نذكر أن الأوروبيين في العصور الوسطى استعانوا بكثير من المعماريين الأجانب، ولقد ذكر دولين في كتابه عن باريس «ولقد اشترك في عمارة النوتردام في باريس معماريون عرب».

وإن كان تأثير العرب واضحا في البلاد التي لم يدخلوها، فإن الأمر يبدو أكثر وضوحا في البلاد التي سيطروا عليها مثل إسبانيا وإيطاليا، أما بخصوص إسبانيا التي حكمها العرب ما يقرب من ثمانية قرون، فلقد حفلت بتأثيرات لا يمكن إغفالها في اللغة والعادات والفن، ومازالت الآثار شاهدة هناك على عظمة الحضارة العربية الأندلسية التي وصلت إلى حد الإعجاز، خصوصا في بناء جامع قرطبة وقصر إشبيلية وقصر الحمراء في غرناطة، ثم إن تأثير العمارة العربية في إسبانيا واختلاط الفنانين العرب والإسبان ولدا فنا خاصا هو «أسلوب المدجنين» الذي ازدهر بصورة خاصة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، واستمر هذا الازدهار حتى القرن السابع عشر. ولم تكن أبراج الكنائس في طليطلة إلا نسخا عن المآذن، أما العمارات التي بناها المسيحيون في المناطق المستقلة في أثناء الحكم الإسلامي، فقد كانت عربية أكثر منها مسيحية، وذلك مثل «قصر سيقوفيا» الذي يشابه قصر طليطلة، والواقع أن أكثر المدن الإسبانية اليوم، خصوصا إشبيلية، مازالت ممتلئة بالآثار العربية، فالمنازل فيها مازالت تبنى وفق الأسلوب العربي مع فارق بسيط هو أن زخارفها أقل، وكذلك كانت صقلية محكومة منذ العام ٨٢٧ م وحتى ١٠٩١م من قبل عرب، وكان تأثير العرب خلال هذه الفترة واضحا، فليس لصقلية أن تنسى ما قام به «الأمير الحسن علي الكلبي»، فلقد ذكر حوقل «أن باليرمو العاصمة كان تحوي في زمن الحسن ثلاثمائة مدرسة وثلاثمائة مسجد»، ومع أن النورمانديين حلوا محل العرب بعد العام ١٠٩١ م فإن الحضارة العربية بقيت هي السائدة، فلقد اعتمد روجر الأول في حكمه على المسلمين، حتى ابنه روجر الثاني

كان يرتدي ملابس العرب وهي جبة مطرزة بالحروف العربية وعمامة، ولقد اشترك العرب في تشييد كاتدرائية باليرمو وقاموا بزخرفتها بالكتابة العربية وبالخط الكوفي، ولقد كان لأبي عبدالله الإدريسي المكان الأول في بلاط روجر الثاني، وكان الإدريسي أول من تصور كروية الأرض؛ فصنع كرة أرضية من الفضة أهداها إلى الملك وتصور فيها وجود القارة الأمريكية لحفظ التوازن الأرضي.

وأصبحت المنتجات الفنية والزخرفية معروفة لدى الأمراء الإيطاليين في القرن الخامس عشر، خصوصا بعد ازدهار التجارة وظهور الفخامة في القصور الإيطالية، فقد شهدت المراسم الفنية في البندقية موجة من التقليد للتحف الإسلامية، لاسيما النماذج النحاسية المطعمة بالفضة، وهذا ما ساعد في شهرتها كعاصمة للصناعات الزخرفية التي تحسن التوفيق بين جمالية الفنون الإسلامية والذوق الإيطالي، الذي أخذ يتبلور ويتصاعد في فنون عصر النهضة [١١].

لقد أوحى الصناع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة جديدة في زخرفة جلود الكتب، ففي العصور الوسطى كان المجلدون الأوروبيون غالبا ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم عليها، مستعينين في ذلك بمكابس معدنية، ولكن بعد حدوث تطور تقني للمكابس. واتسمت التصميمات التي زينت جلود أغلفة الكتب بزخارف دقيقة، وتميزت بجمالية التأطير برسوم هندسية ونباتية متكررة أطلق عليها اسم «Blind Tooling»، وهي الطريقة المتبعة لزخرفة أغلفة الكتب بآلات محماة.

وكانت الزخارف التي تصنع بهذه الطريقة بارزة ومن دون تلوين، وبقيت هكذا فترة طويلة حتى المرحلة التي أدخل فيها الصناع العرب أسلوب تزيين الرسوم المطوعة بملء أجزائها المنخفضة بأصابع ذهبية، وقد عرف هذا الأسلوب التلويني رواجا كبيرا في البندقية ثم استبدل به الصناع العرب القادمون من قرطبة طريقة أكثر تثبيتا وقدرة على إظهار الفخامة، وذلك من خلال التذهيب المثبت تثبيتا

قويا بضغط الآلات المحماة على صفائح من الذهب، وأصبحت هذه الطريقة شائعة الاستعمال في مصانع التجليد في البندقية في القرن السادس عشر. وتزايد الاهتمام بالأساليب الزخرفية مع صعود الموجة الصناعية في فنون عصر النهضة لاستخدام الرونق الزخرفي في الإنتاج الفاخر لأدوات الزينة والحلي والتحف والمطرزات والكتب وغيرها. ولم يكتف الفنانون بنقل العناصر الزخرفية التي كانوا يعثرون عليها، بل شرعوا في دراستها بإمعان لتحليل قوانينها الهندسية وتطبيقها بروح جديدة في تكوينات التحف الأوروبية، وقد أثمرت هذه الدراسات ظهور كتب النماذج الفنية، التي كانت إنتاجا مباشرا لروائع التصميمات الزخرفية المطبوعة، ما سهل أمام أجيال من الصناع الوصول إلى المصادر الرئيسية لنماذج الدراسات المتنوعة لمشاهير رسامي الزخارف الشرقية وأبحاثهم، والوصول إلى أسلوب جديد في الفنون الزخرفية لعصر النهضة.

ومن أبرز هذه الكتب مؤلف نادر وضعه فرانشيسكو بيلغرين اسمه La Fleur de La Science de Pouetraicture صدر في العام ١٥٣٠م، وأعيدت طباعته في باريس العام ١٩٠٨م مع مقدمة لغاستون ميجون. هذا بالإضافة إلى كتب أخرى لبيتر فلوتنر، وفرجيل سوليس، وماتينوس بتروس، اعتبرت خطوة انتقالية متطورة لرسم هانز هولباين الذي استطاع في تصميماته التي أعدها لصياغة الحلي أن يدمج بين مهارة الاستلهام لتنويعات الأرابيسك الأندلسي، وإمكان الخروج من التأثيرات القوطية للوصول إلى أسلوب يعتمد على حركة التشبيك الدائري والمضفر، لأشكال زخرفية نباتية متداخلة كالأغصان [١٢].

ولم تكن هذه الموجة من الكتب إلا يقظة ثقافية أثارت الانتباه أكثر فأكثر بشأن التجارب التي سجلت، في دفاتر الفنانين، مراحل النسخ والاستلهام والابتكار التي تحولت إلى لوحات، وعرفت رواجا واسعا في المرحلة الانتقالية ما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر. ومن رواد الموجة الزخرفية في شمال إيطاليا، أندريا مانتينيا ونيكوليتو دي مودين وجيرولامو

موشيتو، أيضا. ولقد عرفت ألمانيا في المرحلة ذاتها أجيالا من الفنانين المزخرفين أمثال ألبرخت ديرر ومارتن شنغير، اللذين أطلقا موضة تزيين الحلي بأشكال أرابيسكية نسخت على صعيد واسع في محترفات المدن الألمانية والإيطالية إضافة إلى فنانين آخرين أمثال هانز هولباين وفرجيل سوليس. كما شهدت البلدان المنخفضة تجارب متنوعة لفنانين مزخرفين تأثروا بحركة الأرابيسك، أمثال لس فلورنس ولس كولاريت وغيرهما، وفي هذه المرحلة الحيوية التي كانت تتأصل فيها تنويعات الحركة المتشابكة للأرابيسك في فنون شمال أوروبا، كانت فرنسا تضع أسس المناهج الزخرفية لفنون عصر النهضة، عبر محترفات الفونتان بلو، التي كرسه فرانسوا الأول في قصره بإشراف الفنانين دوبريما تريس، ودورو سو، اللذين ابتكرا أسلوبا خاصا مستمدا من أسلوب الأرابيسك، عرف رواجا في أوروبا عبر أعمال رينيه بوليفان ودانغرس، وفي منتصف القرن السادس عشر لمع نجم أوغستين فينيثيان الذي ابتكر لوحات من الزخارف النباتية، استخدمت على صعيد واسع في تزيين الملابس، لاسيما بعد شيوع موجة المطرزات التي أطلقتها مدينة البندقية، وظهور فنانين إيطاليين كبار في هذا المجال أمثال فينشيولو وليزار فيلشيو، اللذين ابتكرا موضة العصر من المطرزات مع الإسباني بيجانيو ولم يقتصر تأثير الأرابيسك على الفنون التطبيقية أو الفنون الصغرى، بل تحول هذا التأثير نحو الفنون التصويرية، لاسيما بعد التداخل الذي حصل في الفنون التصويرية الجدارية (الفريسكو) مع الفنون الزخرفية التي كانت تغطي الجدران والأسقف وزخارف الرخام، فقد اهتم كثير من الفنانين بجمالية فن الأرابيسك، أمثال فرانشيسكو بيلغرين، الذي قام بإعداد التصميمات لتجميل المرمر والجص بقصر فرانسوا الأول [١٣].

أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية

ليس هناك شك في أن الخط العربي كان أهم ما استرعى انتباه الفنانين الأوروبيين، فقد وجدوا في الحروف العربية كثيرا من الصفات الزخرفية والشكلية والجمالية، ما جعلهم يقبلون على استخدم الخط

في زخرفة تحفهم ومبانيهم وآثارهم المختلفة، وقد بلغ من إعجاب الأوروبيين بالكتابة العربية أنهم نقلوا بعض العبارات في كثير من الأحيان نقلا صادقا من دون أن يعرفوا ما تحمله تلك العبارات من المعاني، ولم يمنعهم جهلهم بالكتابة العربية من أن يأخذوا من العبارات المذكورة نماذج لزخرفة منتجاتهم المختلفة، كما تشهد بذلك مجموعة من التحف الفنية التي صنعها الأوروبيون أنفسهم والتي تحتفظ بها متاحف العالم المختلفة، نذكر من هذه التحف صليبا أيرلنديا من البرونز يرجع تاريخه إلى القرن التاسع الميلادي، حيث نجد عليه بالخط الكوفي عبارة «باسم الله».

وقد شاعت الزخرفة بالخط العربي على المنسوجات الحريرية التي صنعت في أوروبا، والتي كانت تستخدم لحفظ مخلفات القديسين، وكان من أثر ازدهار التجارة بين العالم العربي وأوروبا أن أقبلت بعض المدن الإيطالية على استخدام الكتابة العربية على عملاتها، فقد سك أهل البندقية عملات ذهبية تقليدا للعملة العربية، اشتملت على آيات قرآنية وعبارات دعائية، بالإضافة إلى التاريخ الهجري، وقد أطلق على هذه النقود العملة البيزنطية العربية، وقد ظل العمل بهذه النقود حتى العام ٢٤٩ م، عندما احتج عليها البابا «إينوسنت» فأوقف ضربها، وامتد تأثير الخط العربي إلى المصورين الأوروبيين، لذا وجدنا أن لوحات كبار المصورين الإيطاليين تشتمل على نماذج من الكتابة العربية أو المستوحاة منها [١٤].

وكان من أوائل الفنانين الذين استخدموا الكتابة العربية، كعناصر زخرفية، المصور جوتو ١٢٧٦ - ١٣٣٧م، الذي يعتبر بحق أهم رواد النهضة الأوروبية في ميدان التصوير، وإذا دققنا النظر في زخارف الثياب التي يرتديها أشخاصه في الصور التي تزخرف عمائرهم نجد أنها متطورة أو مأخوذة من حروف عربية ما يشهد أيضا على رواج المنسوجات العربية وانتشارها في ذلك الوقت في إيطاليا.

وبالإضافة إلى جوتو نجد مصورا فلورنسيًّا آخر من القرن الخامس عشر يستخدم - أيضا - الكتابة كأسلوب للزخرفة على ثياب الأشخاص في صوره، وهو المصور فيليبوليبي (١٤٠٦ - ١٤٦٩ م)، إذ نجد مثلا أن الثياب التي يرتديها بعض الأشخاص في لوحته «تتويج العذراء في فلورنسا» تحليها طرز تشتمل على كتابة عربية، والحق يقال إن استخدام فيليبوليبي الكتابة العربية يؤكد ما ذكره فزاري عن إقامته فترة من الزمن في أسر المسلمين في بلاد المغرب، والشكل ١٣ يوضح الكتابة العربية الكوفية التي تزين هالة العذراء، ويوضح الشكل ١٤، الكتابات والوحدات الزخرفية الإسلامية على لوحة «عذراء البشارة» الموجودة بمتحف الإرميتاج بليننغراد.

وتظهر استخدامات الكتابة العربية في بعض منحوتات فيروكو (١٤٥٣ - ١٤٨٨م) مثل تمثاله البرونزي «داود» (الشكل ١٥)، الذي تزخرف حافة ردائه كتابة عربية بالخط النسخ.

وإلى جانب هؤلاء الفنانين الذين يمثلون الأسلوب الفلورنسي الأصيل، الذي تكمن فيه روح النهضة، نجد جانتيلي دافبريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧ م) الذي يمثل الأسلوب القوطي في إيطاليا، يستخدم الكتابة العربية في بعض لوحاته.

ومن الرسامين الآخرين الرسام الإيطالي الليغرو نوتس، الذي تأثر هو الآخر بالمنسوجات العربية المحلاة بالكتابة، فأدخلها في رسوماته كما يتضح ذلك في عباءة القديسة كاترينا في لوحته «مذبح العذراء»، التي رسمها العام ١٣٦٩ م، حيث نشاهد في عباءة هذه القديسة شريطا يتضمن زخارف بما يشبه الحروف العربية.

وظهر استعمال الحروف العربية كعنصر زخرفي في أعمال الرسام الإيطالي فيليبوليبي (١٤٠٦ - ١٤٦٩ م)، إذ نجد في إحدى لوحاته - التي تمثل تتويج العذراء - شريطا زخرفيا تزينه حروف عربية، وذلك في الوشاح الذي تحمله الملائكة.

ولم يقف استخدام الخط العربي عند حد التصور في أوروبا، بل استُخدم في ميدان النحت أيضا. ومن الفنانيين الأوروبيين الذين استخدموا هذا الخط في تماثيلهم الفنان فيروكو (١٤٣٥ - ١٤٨٨ م) أستاذ ليوناردو دافنشي، حين استخدم الخط العربي في أحد تماثيله المحفوظة في البارجيلو في فلورنسا، وذلك على هيئة أشرطة كتابية تزخرف حواشي الشخص الذي يمثل ذلك التمثال.

أما في مجال العمارة، فقد أدى الحرف العربي دورا كبيرا في زخرفة العمائر الأوروبية، ومن أشهر الأمثلة على ذلك ما نجده من كتابات باللغة العربية وبالخط الكوفي في كنيسة الكابلابلاتينا في باليرمو، هذه الكتابات - كما يقول إيتنغهاوزن - لم تكن باللغة العربية فقط، بل كانت ذات روح إسلامية، وقد دونت تاريخ ذلك بالتقويم الهجري.

واستُخدمت أيضا الزخارف الإسلامية والخط الكوفي على أبواب بعض الكنائس الأوروبية، مثل كنيسة نوتردام في لابوي، وكنيسة لافون شلهاك وكنيسة سانت بيترو في ألبا، ففي باب كنيسة لابوي كتابة محفورة في الخشب باللغة اللاتينية، إلى جانب كتابة بالخط الكوفي تمتد في جوانب وأعلى هذا الباب، ويبدو أن الكتابة تكرار لعبارة «الملك لله»، وفي باب كنيسة هيرو نجد زخارف مستقيمة من الكتابة العربية بالخط الكوفي كما في الشكلين (١٦ و١٧) [١٥].

ومن مظاهر تأثير الخط العربي في أوروبا - أيضا - دوره في تطوير بعض أشكال الحروف الأوروبية نفسها، كما يتضح في الكتابات الأثرية بالخط الكوفي على قبر ريتشارد الثاني في وستمنستر العام ١٣٩٩ م، وفي أحد القبور في فيشليك في يوركشير العام ١٥٠٥ م، وفي كنيسة سوث أكر في نورفولك العام ١٥٥٠ م.

وتشتمل أبواب كنيسة لابوي على زخارف مستمدة من الخط الكوفي محفورة في الخشب، وتمتد هذه الزخارف في أعلى الأبواب وجوانبها، وتنسب هذه الزخارف إلى حفار مسيحي يدعى جوفريدس، هذا وقد

وجدت زخارف مستمدة من الخط العربي على تحف أخرى من الفنون التطبيقية، مثل مطرقة باب من البرونز في كابيلا بوهيموند الجنائزية خلف المذبح في كنيسة وستمنستر، وشبابيك قديمة من الزجاج الملون، ولوحة من الرخام في أثينا.

وإلى جانب الفنون التطبيقية والعمائر، ظهر أثر الخط العربي في الفنون التشكيلية في أوروبا ولاسيما في عصر النهضة، ويبدو أن هذا الخط ذا الطابع الزخرفي قد لفت أنظار الفنانين الأوروبيين، الذين حرصوا على تقليده ونقله والاحتفاظ به لاستخدامه عند الضرورة، ولقد جرت العادة في القرن الخامس عشر أن يدرس المصورون تفاصيل الحياة والمجتمع ومظاهر الطبيعة المختلفة، من حيوان ونبات وعمائر وأدوات وزخارف وغيرها. وأن يعملوا لها دراسات ورسوما أولية يحتفظون بها لاستخدامها في أعمالهم عند الحاجة إليها، وفي متحف اللوفر مجموعة من هذه الدراسات في كراسة «فيلاردي» التي تنسب إلى بيزانلو، أحد مشاهير الفنانين في إيطاليا في القرن الخامس عشر (١٣٩٥ - ١٤٥٥ م)، ومن أوراق هذه الكراسة ورقة تشتمل على العبارة التالية بخط النسخ:

«عز لمولانا السلطان الملك المؤيد أبو النصر شيخ عز نصره».

ومن المرجح أن هذا الخط منقول بشيء من الدقة من مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من الطراز المملوكي، وينسب بعض العلماء الرسوم الموجودة على هذه الورقة إلى بيزانلو نفسه، ولو أنه من المرجح أنها من عمل أحد فناني البندقية في القرن الخامس عشر الميلادي.

ومن المعروف أن بيزانلو كان من أقطاب المصورين، وفق الأسلوب القوطي الدولي، الذين كانوا من أشد الفنانين الأوروبيين تأثرا بالتراث الفني الإسلامي، ويتضح تأثير الخط العربي في بعض أعمال أحد مصوري الطراز القوطي الدولي المعاصرين لبيزانلو، ونعني بذلك المصور جنيلي دافبريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧ م)، وقد استخدم هذا المصور الخط العربي في زخرفة وشاح يرتديه أحد السياس في لوحته

المشهورة «تبجيل المحبوس» (١٤٢٣ م) (الشكل ١٨)، المحفوظة حاليا في الأوفتس في فلورنسا، ومن الملاحظ أن الخط هنا من النسخ المملوكي، وهو عبارة عن حروف لا تكوِّن معنى مفهوما.

جنتيلي بليني مصور محمد الفاتح (١٤٢٩ - ١٥٠٧م)

عندما أرسل السلطان العثماني محمد الثاني في العام ١٤٧٩م يطلب أن يفد إليه الفنان الشهير بليني ليصوره، وانعقد مجلس الشيوخ في البندقية لبحث هذا الطلب شق عليهم أن يغامروا بإرسال هذا الفنان العظيم، إلى بلاد يسمعون عنها الغريب من العادات، وعن سلطان تنقل عنه الروايات المختلفة سطوته وسلطانه، ولما لم يكن لهم من بد في تلبية طلبه، أرسلوا أخاه جنتيلي بليني وكان أقل منه شهرة.

وقد مكث جنتيلي بليني ما يزيد على السنتين في اسطنبول لقي خلالها الترحاب والتقدير وتلمس عن قرب معالم حضارة تختلف عن تلك التي في بلاده، فالطقوس والأزياء والعادات والطرز المعمارية والزخرفية والمنمنمات الفنية كل ذلك كان أساسا أضافه جنتيلي إلى أعماله التي أنجزها هناك، والموجودة في الصالة الوطنية في لندن ومتحف إيزابيلا ستيوارت غاردنر في بوسطن، ومتحف ألفريد للفن في واشنطن، كما أضاف بليني إلى لوحاته صورة للسلطان بها مسحة صوفية أعطتها قيمة خاصة متميزة، ومازالت هذه اللوحة محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية.

ولم تقتصر أعمال جنتيلي بليني في اسطنبول على الصور الكاملة، بل إنه رسم في أثناء إقامته بعض الإسكتشات وعمل بعض الدراسات والرسوم لكثير مما لفت نظره في هذه المدينة الإسلامية، من أشخاص وحيوانات وأزياء وعمائر وغير ذلك، ومن أمثلة ذلك رسم أحد الإنكشارية (اللوحة رقم ١٥٩٥) وآخر يمثل سيدة تركية في المتحف البريطاني (الشكل ١٩).

وقد أخذ جنتيلي هذه الرسوم معه عند عودته إلى البندقية في العام ١٤٨٠م، وكان لها أثر واضح في إنتاج عصر النهضة، ولاسيما في البندقية. واستغل جنتيلي نفسه هذه الرسوم في أعماله، ومثال ذلك لوحته «موعظة سانت مارك في الإسكندرية» في متحف بريرا في ميلان التي بدأها جنتيلي في العام ١٥٠٤م، وأتمها أخوه جيوفاني بليني (١٤٦٠ - ١٥١٦م).

وقد تركت هذه الرسوم أثرها في أعمال كثير من المصورين الإيطاليين، ولاسيما مدينة البندقية، وتظهر هذه النماذج الشرقية الإسلامية في صورة بمتحف اللوفر تمثل استقبال السلطان قنصوه الغوري لسفير البندقية في العام ١٥١٢م، حيث نشاهد أسوار إحدى المدن الإسلامية ورسوم مآذن وأزياء ورموز إسلامية كما في الشكل ٢٠.

وفي متحف الأوفتيس في فلورنسا رسم ينسب إلى مرسم جنتيلي بليني في البندقية يمثل «تقدمة العذراء» يظهر فيه في الركن الأسفل إلى اليسار أحد الأتراك، ويتضح تأثير الرسوم التي أبدعها جنتيلي بليني في اسطنبول وأخذها معه إلى البندقية في أعمال مانسويتي (١٤٧٠ - ١٥٣٠م)، وقد اعتمد هذا المصور البندقي اعتمادا كبيرا على هذه النماذج الشرقية وأدخلها في لوحاته. وفي المكتبة الملكية في وندسور يوجد رسم من إنتاجه، يمثل ثلاثة من المسلمين على رؤوسهم عمائم ضخمة، يتضح لنا من خلاله تأثير دراسات أستاذه جنتيلي بليني.

وكان لدراسات بليني أثر واضح في أعمال جيرولامود سانتا كروش الذي زاول نشاطه الفني من العام ١٥٠٣م إلى العام ١٥٥٦م، ولقد كان من أتباع بليني، وقد اغترف من رسومه التي أبدعها في اسطنبول وأدخلها في لوحاته، ويمكننا أن نشاهد ذلك في الخلفيات التي استمدها من رسوم بليني.

ولم يقف تأثير دراسات بليني عند حد فناني البندقية، ولكنه امتد أيضا إلى خارج البندقية، ومن أوضح الأمثلة على ذلك المصور بنتوريكو (١٤٥٤ - ١٥١٣م)، وهو من فناني مدرسة أمبريا، وكان له نشاط فني

كبير في مدن بيروجيا، وروما، وسيينا، وقد رسم بنتوريكو في لوحاته الجدارية في الأبارتمنتو بورجيا في روما، وفي مكتبة بيكولوميني في كاتدرائية سيينا، صور أشخاص من الشرق يرجح أنها مستمدة من نماذج بليني.

ومن أمثلة ذلك صور الشخص الجاثي في لوحة بنتوريكو «استشهاد القديس سان سيباستيان» في الأبارتمنتو بورجيا التي تطابق رسما للمصور بليني في المتحف البريطاني، ولو أن الوضع معكوس ومن المحتمل أن بنتوريكو قد اطلع على بعض هذه النماذج عن طريق أحد مساعديه من البنادقة، الذي ربما نقلها معه من البندقية.

وكذلك استفاد المصور بنتوريكو من الأزياء الشرقية التي كان يرتديها القناصل والسفراء في روما، وقد تأثر إلى حد بعيد بالمصور جنتيلي، خصوصا في لوحة «استشهاد القديس سان سيباستيان»، أو قد تكون لوحة استقبال القنصل لبنتوريكو.

وامتدت تأثيرات رسوم بليني إلى خارج إيطاليا نفسها، إذ نجد مثلا المصور الألماني الذائع الصيت ديرر يقتبس في لوحاته بعض أشخاص صور بليني، كما أنه نسخ بعض أشخاص صور بليني، وبعض نماذجه الشرقية في حفره ورسومه، ومن المحتمل أن ديرر قد اطلع على هذه النماذج في أثناء زيارته للبندقية، وربما نقل بعضها معه إلى ألمانيا.

ومن جهة أخرى تظهر آثار دراسات بليني في بلاط السلطان محمد الفاتح في الرسوم المطبوعة عن طريق الحفر على الخشب في كتاب «رحلة بحرية إلى الأراضي المقدسة» لبريد نياخ، الذي لاقى إقبالا كبيرا في عصره، ومما لا شك فيه أن إيرهارد ريوليثر من أوترخت قد اعتمد في بعض هذه الرسوم على دراسات بليني [١٦].



5

أثر الفن الإسلامي في الفنون الأوروبية

«أخذ ماتيس غنى جوهر الأشكال ومنطق تأليف الزخارف والفنون العربية، ليضيف إلى تجربته، بل إلى تاريخ الفن الحديث كله، رؤية جديدة غنية»

المؤلفة

إن موقع الشرق العربي الجغرافي يسمح دائما بأن يكون جسرا يصل الشرق بالغرب، وبأن يكون مركزا تتجمع فيه حصائل الإنتاج في العالمين، وفي الوقت نفسه للغزوات باعتباره قلب العالم.

وبالتالي لم يكن احتكاك أوروبا بالشرق العربي الإسلامي يحدث فقط عن طريق المبادلات الثقافية أو الديبلوماسية أو التجارية، بل كانت هناك حروب عديدة، ابتداء بالحروب الأندلسية ثم الحروب الصليبية والحروب العثمانية، وحروب نابليون، وكانت قصص الحروب تصل إلى خيالات الفنانين، أو أن الفنانين أنفسهم كانوا يرافقون المتحاربين، فيصورون لوحاتهم متأثرين بالأجواء التي يرونها وينبهرون بها، كلوحات «المدافعون عن

القاهرة، لجيروديه» و«المصابون بالطاعون في يافا، لغرو»، و«مجموعة من العرب، لغويا». لكن هناك لوحات صُوِّرت مباشرة رسمها الفنانون في أثناء رفقتهم نابليون في غزوه للشرق، ومنها: لوحة «معركة أبي قير» الموجودة في متحف كوندي، ولوحة «حرب الأهرام» التي تمثل انتصار نابليون، والمحفوظة في متحف فرنسا وراء البحار. وقد سار على غرار غرو بعض المصورين أمثال جيران، في لوحته المحفوظة في فرساي، التي تصوِّر نابليون وهو يكرم المدافعين عن القاهرة.

لقد كان غرو أحد معلمي الرومانسيين في الإفادة من المواضيع الشرقية، الأسطورية منها والحقيقية، حتى أصبحت «الرومانسية» تتميز بطابع شرقي.

يعد ديلاكروا، وهو زعيم الرومانسيين، من أوائل وأهم الفنانين الحدثيين بل وأكثرهم اهتماما بالشرق العربي، فقد سافر إلى مراكش، حيث سحر الصحراء والطقوس، والأضواء والألوان الواضحة، والتقاليد والتحف، وحيث الإسلام وقواعده.

وقد تنقل ديلاكروا بين طنجة ومكناس وسافر إلى وهران والجزائر، وأقام في هذه المدن ما يزيد على خمسة شهور [1]، يزود نفسه وخياله بما شاهده وعاشه. وقد بقي ديلاكروا يستلهم ما اختزنه في إقامته هذه حتى نهاية حياته، تاركا أروع اللوحات الشرقية العربية، وبخاصة ما يمثل الحياة الداخلية الخاصة، كما في لوحته «نساء من الجزائر» (الشكل ٥)، ولديلاكروا لوحات أخرى كثيرة عن مغامرات العرب وعن الحريم والوصيفات وقد رسمهن بملابس مطرزة بزخارف عربية إسلامية جميلة.

وعلى الرغم من أن ديلاكروا لا يظهر في أعماله أنه قد درس الفن العربي بهدف اكتشاف رؤية جديدة، فإن تلك المنحنيات الكثيرة والأشكال الحلزونية التي تملأ البناء الكلي لأعماله، تقترب كثيرا من طبيعة التصميم الزخرفي في الفن العربي الإسلامي، وذلك بالإضافة إلى مدى استفادته المباشرة من أشكال الزخارف التوريقية الأرابيسكية،

حيث يظهر ذلك واضحا في ملابس النساء وما يحيط بهن من ستائر وسجاجيد وغيرها. وعلى الرغم من تلك الاستفادات من الزخارف الإسلامية العربية، فإن تلك الاستفادات ظلت تأثرا بالشكل من الخارج من دون تحوير أو فهم للأصل إلا في حدود ضيقة، قامت فقط على نقل الزخارف على ملابس الأشخاص والأشياء الأخرى، من دون استفادة من إيقاع الشكل وغناه في الفن الإسلامي، وكذلك قيامه على التجريد البعيد عن تصوير الواقع المرئي.

ومع هذا فقد ساعدت أعماله على اكتشاف فنون الشرق العربي الإسلامي وإبراز أهميتها، وحلت موضوعات جديدة محل موضوعات الأسلوب «الكلاسيكي الجديد» الجامد قبل ديلاكروا، وبدأت تسيطر على الأسلوب الجديد تعبيرات إنسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي، وأصبحت الألوان السائدة هي الألوان الأصلية الخالصة وليست الألوان القاتمة.

وقد مهد ذلك لظهور الانطباعية التي زار كثير من فنانيها الشرق العربي وتأثروا بفنونه في بعض أعمالهم. فقد زار ديغا الجزائر العام ١٨٧٢، وصوَّر عدة مشاهد خاصة ومبتكرة بعيدة عن الأسلوب الانطباعي، وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نعتبره واحدا من المصورين الذين تأثروا بوضوح بالفن الإسلامي في أعمالهم، فإننا نجده في بعض أعماله يستلهم أشكال الكتابات العربية في زخرفة بعض الأقمشة وأغطية الموائد، بهدف إضفاء جو من الحيوية على سطوحها.

وقد زار رينوار أيضا الجزائر العام ١٨٧٩، وصور هناك بعض أعماله [٢]، التي تميزت بحس شرقي نتاجا لامتلاء سطوح ملابس أشخاصها بزخارف ذات ملامح زخرفية إسلامية، وكان قد تأثر في بعضها بما قدمه ديلاكروا قبل ذلك، كما يتضح في لوحته التي يصور فيها وصيفة مضطجعة (الشكل ٦)، وهي تذكرنا بأجواء أعمال ديلاكروا الشرقية.

ومن بعد الانطباعية تأتي الوحشية، التي تتميز بثورتها الطاغية في استعمال الألوان، وأحلوها محل التجسيم الذي كان من صفات الكلاسيكية، كما عنوا عناية كبيرة بالتوفيق بين الألوان المتضاربة، بالإضافة إلى تحريف أشكالها [٣]، وينضوي تحت لوائها كثير من الفنانين الذين يتجهون إلى الشرق باحثين في تراثه ومشاهده وكنوزه الفنية الإسلامية عما يثير الخيال لديهم ويغني نتاجهم الفني. فراؤول دوفي، أحد أبرز فنانيها، سافر إلى المغرب العام ١٩٢٠، وصوَّر مشاهد رائعة هناك، كالقباب والمآذن والخيام (الشكل ٧)، مما أمده بذخر وافر من الإيحاءات الرائعة.

ولقد تبنى بعد زيارته البلدان العربية أسلوبا خاصا، مملوءا بالحيوية المتأتية عن تفاصيل الزخارف الأرابيسكية المتعددة التي تملأ سطوح كثير من أعماله.

وهكذا، بدا الشرق الإسلامي نافذة تنفتح، فتفسح في المجال أمام فناني الغرب للتطلع إلى عالم جديد، فيه من الطمأنينة والبساطة والسحر، ما هو ضروري للغرب الذي كان يصعد بحماسة على سلم المخاطرات الحضارية، فلقد بدت فلسفة الفن العربي إلى حد بعيد وراء أكثر مظاهر الفن الحديث، كما يتضح ذلك في كثير من نتاجات فنانين كبار مؤثرين في مسار تاريخ الفن الحديث، مثل ماتيس وبيكاسو... وآخرين.

يعد هنري ماتيس نقطة الانتقال المهمة التالية لما قام به ديلاكروا من قبل من تنبيه إلى أهمية تراث الشرق العربي الإسلامي، مع فارق أن ديلاكروا قد وقف عند حد نقل الزخارف والأشكال من دون تعمق في رقي ومنطق الفن الإسلامي، بينما أخذ ماتيس غنى جوهر الأشكال ومنطق تأليف الزخارف والفنون العربية، ليضيف إلى تجربته، بل إلى تاريخ الفن الحديث كله، رؤية جديدة غنية، وليعتبر من أكثر فناني القرن العشرين الذين استفادوا بقدر كبير من الفن الإسلامي، وفتح به آفاقا جديدة لرؤيته.

المستشرقون وفتنة النساء العربيات

تفتحت أعين فناني الغرب بقوة واندهاش على عوالم جديدة عندما اهتموا بالمغرب العربي منذ بداية القرن التاسع عشر، فشدوا الرحال من مختلف البلدان الغربية إلى تونس والجزائر والمغرب، بحثا عن موضوعات ومناظر جديدة وآفاق غير مكتشفة يستلهمونها في لوحاتهم، التي لقيت نجاحا كبيرا في أشهر المعارض الدولية.

وكان الفنانون الفرنسيون سباقين إلى استلهام الموضوعات المتنوعة والأصيلة من بيئة المغرب العربي، ولا غرابة في ذلك، حيث إن بلدان هذه المنطقة كانت مستعمرات فرنسية، بيد أن النجاح المذهل الذي حققته لوحات هؤلاء في أشهر المعارض في باريس ولندن جعل فنانين من أمريكا وإنجلترا وسويسرا والنمسا وألمانيا وغيرها يرحلون صوب البلدان العربية بشمال أفريقيا، وصارت مدن الجزائر وتونس والمغرب الوجهات المفضلة لهؤلاء، يمكثون فيها فترات قد تطول أو تقصر، يستجدون وحي الفن ويعودون بحصاد كبير، لاتزال أشهر المتاحف العالمية تحتفظ ببعض غلاله إلى اليوم.

وتنوعت الموضوعات التي تطرق إليها الفنانون المستشرقون؛ فاهتموا بالطبيعة حينا واعتنوا بالعمارة الإسلامية والدور الفاخرة أحيانا أخرى، كما تتبعوا الحياة اليومية في الأزقة الضيقة برؤية فنية، ورصدوا العادات الاجتماعية وجلسات المقاهي، لكن المرأة أخذت نصيب الأسد في لوحات المستشرقين، الذين وجدوا فيها جمالا متميزا وسحرا غير مألوف. فقد اهتم الفنان المستشرق الأمريكي فريدريك أرتير بريدجمان (١٨٤٧ - ١٩٢٨) (الشكل ٨)، بالحياة الشرقية وصورها في لوحاته المشهورة، إذ عندما أنهى دراسته للفن بأكاديمية نيويورك، زار باريس، عاصمة الفنون آنذاك، وهناك تأثر بالفنانين المستشرقين الذين سبقوه فقرر اقتفاء أثرهم، فزار مصر والجزائر وسحر بجنوبها، حيث المناظر الصحراوية التي

فتن جمالها كثيرا من الفنانين، وهو ما يؤكده بريدجمان في مؤلفه «شتاء الجزائر» الصادر بنيويورك العام ١٨٩٠، الذي ضمنه لوحات رسمها من وحي الطبيعة الجزائرية.

كما تأثر الفنان الفرنسي تيودور شاسيرو ١٨١٩ - ١٨٥٦ (الشكل ٩)، بمواطنيه الفنانين المستشرقين المشهورين، ديلاكروا وإتيان دينيه، فتفنن في رسم النساء العربيات وهن في شرفات البيوت أو خلال جلسات الفرح والرقص، كما أبدع بصفة خاصة في رسم البدويات بأزيائهن التقليدية، وأبدع شاسيرو في تقديم صور للحكام العرب المحليين في تلك الفترة مثل لوحة «بورتريه حاكم قسطنطينة علي بن أحمد» التي عرضت بصالون باريس العام ١٨٤٥، كما رسم ديلاكروا لوحة مشهورة لحاكم مغربي.

لمسات الفن الأندلسي الإسلامي

كان للفن الأندلسي الإسلامي تأثير كبير في الفنانين المستشرقين، حيث طغت الهندسة الإسلامية على لوحاتهم في أثناء القرن التاسع عشر، لاسيما عند الفنان الفرنسي جورج كلارين ١٨٤٣ - ١٩١٩، الذي درس أصول فن الرسم في باريس وبرع في ذلك وزار إسبانيا وفتن بالعمارة الإسلامية، فأكثر التردد على الآثار العربية في الأندلس، واستلهم من قصر الحمراء لوحات عدة، عرضها في أكبر المعارض الفنية، وزار المغرب العام ١٨٦٩، وتحدث عن تلك الرحلة التي أعجب فيها بألوان الشرق وسحره، فرسم نساء مغربيات جميلات في أثواب شرقية، يغمر نظراتهن دلال وفي عيونهن أسرار، وكان يسمي لوحاته تلك بـ «لوحات الحريم». وتنقل كلارين بين المدن المغربية كطنجة وأغادير وفاس، والتقى بالفنانين المستشرقين، وتحدث إليهم عن مدرسة الاستشراق في الفن، وروى كل ذلك في مذكراته.

أما الفنان الفرنسي ألفريد دو هودنيك (١٨٢٢ - ١٨٨٢) فبدأ رومانسيا وتفنن في رسم الطبيعة قبل أن يلتقي بالفنانين المستشرقين، فغير الوجهة ودخل مدرسة الاستشراق عن اقتناع، حيث اهتم برسم

الشخصيات العربية والعمارة الشرقية. وكانت بداية رحلته من إسبانيا ثم اكتشف المغرب الأقصى؛ فأقام بتطوان وطنجة والرباط وسالا، بينما بقيت زوجته الإسبانية في بلدها فكان يزورها ثم يعود إلى المغرب، حيث مكث قرابة تسع سنوات، رصد خلالها مظاهر الحياة اليومية في لوحاته، كما رسم الأزقة المغربية الضيقة، ورسم حتى الجلسات العائلية الحميمة، ومن أشهر لوحاته «عدالة الباشا».

بينما اهتم فنان المدرسة الإسبانية ماريانو فوزيني إمرسال (١٨٣٨ – ١٨٧٤) بمظاهر الفروسية العربية في بلدان شمال أفريقيا وجسد لوحات عن مظهر الفرسان والخيول العربية الأصيلة. وكان إمرسال قد زار المغرب العام ١٨٦٠ واهتم برسم الحملات العسكرية الفرنسية، والمعارك المسلحة، كما زار مع مجموعة من الفنانين المستشرقين طنجة وتطوان العام ١٨٧١، ومن ثم بدأ اهتمامه برسم لوحات مستلهمة من الطبيعة المغربية.

وكانت آخر رحلاته إلى المغرب قبل رحيله الأبدي بثلاث سنوات، رسم خلالها أشهر لوحاته وأبرزها، وهي لوحة «الفارس العربي». وهو اهتمام يماثل الاهتمام بمظاهر الفروسية عند الفنان الإيطالي جيليو روزاتي (١٨٥٨ – ١٩١٧)، الذي رسم الفرسان وملابسهم وخيولهم بمهارة واقتدار، كما اهتم بيوميات وجهاء البلدان العربية، ورصد جلسات اللهو واللعب التي لا يتردد عليها سوى أشراف القوم.

سحر المرأة الشرقية

اهتم الفنان الفرنسي إميل فرنيت لوكومب (١٨٢١ – ١٩٠٠) بالنساء الريفيات في بلدان المغرب العربي، لاسيما المرأة البربرية في منطقة القبائل الجزائرية، كما يتجلى في لوحته الرائعة «المرأة البربرية» المنجزة العام ١٨٧٠.

وأبرزَ الفنانون المستشرقون صور واقع المرأة العربية وعاداتها، وقد يساعد ذلك حاليا على إلقاء الضوء على وضع المرأة العربية في نهايات القرن التاسع عشر.

وتعددت لوحات المرأة الشرقية عند الفنان الفرنسي هيبوليت لازارغيس (١٨١٧ - ١٨٨٧)، الذي رصد نماذج كثيرة للمرأة وهو يتنقل في السهول، غربي الجزائر العاصمة ومنطقة القبائل، ومن أشهر لوحات هذا الفنان - الذي برع أيضا في الموسيقى وتأليف الأغاني - لوحة «فاطمة» ولوحة «الحالمة»، ولاتزال بعض لوحاته الأصلية بمتاحف الجزائر إلى اليوم.

كما تفنن الفنان الفرنسي هنري رينولت (١٨٤٣ - ١٨٧١)، في رسم المرأة المغربية، وكانت أشهر لوحاته في ذلك لوحة «عايشة»، وهي بورتريه لفتاة مغربية في ريعان الشباب، وقد عرضت في باريس في صالون خاص العام ١٨٦٧، بيد أن هذا الفنان الذي طبعت لوحاته الاستشراقية مسحات رومانسية مميزة اتجه في المرحلة الأخيرة من إنتاجه الفني إلى رسم لوحات يميزها العنف والقتل ومناظر الدماء، كما في لوحته الشهيرة «مصرع ملك غرناطة».

ومن جهته رصد الفنان ألبيرت أوبلي (١٨٥١ - ١٩٣٨) العادات الشرقية عندما زار تونس وأقام بها العام ١٩٠٠، وكان قد عرف تأثير الشرق في الفنانين المستشرقين من معلمه الفنان الشهير جيروم، بيد أن هذا الفنان اهتم فيما بعد بالهندسة المعمارية وبالأزقة والأماكن العامة، كما فُتن بالأزياء التونسية. وأقام أوبلي أول معرض فني له العام ١٨٧٣، وحقق نجاحا كبيرا. وفي العام ١٨٨٢ أقام معرضا آخر للوحات مستمدة من واقع الحياة في بلدان المغرب العربي، ركز فيها على مظاهر دينية كالأعياد، ورسم لوحات كثيرة لرجال الدين والمتصوفة والمريدين.



الباب الثاني

الاستفادة من الفن الإسلامي

white

4

فنانون مسلمون أثروا الفن الإسلامي

لم يذكر لنا تاريخ الفن الإسلامي أسماء فنانين كثيرين، على الرغم من أهميته واتساع رقعة الإبداع فيه وتنوعها، وكذلك امتداده زمنيا، وكأن الفنان قد عمد إلى أن يكون مجهَّلا داخل بناء عام ضخم هو الحضارة الإسلامية، قائم على الإيمان بعقيدة راسخة، بأن الوجود الحقيقي الدائم المخلد هو «الله» وحده لا شريك له، وبالتالي فإن الفنان المسلم، على الرغم من إنجازاته التي يصعب حصرها، إن لم يكن مستحيلا، كان يرى نفسه جزءا من كل كامل، هو مجموع الحضارة الإسلامية قاطبة.

وإذا كان بعض الخطاطين والمذهِّبين قد ذُكرت سيرتهم وأسماؤهم في بعض كتب المؤرخين وكتب السير، فإن الأمر يبدو على

«لم يجرؤ كثيرون على ذكر أسمائهم مصاحبة لما قدموه من أعمال فنية منفردة»

المؤلفة

النقيض بالنسبة إلى المصورين والمزوقين، وذلك ربما يعود إلى موقف الفقهاء من التصاوير، بحيث لم يجرؤ كثيرون على ذكر أسمائهم مصاحبة لما قدموه من أعمال فنية منفردة في تاريخ الحضارة جميعها.

غير أن هناك بعض المصورين تفوقوا بدرجة عالية ملحوظة، فتجاوزوا الامتناع عن تسجيل أسمائهم على ما يصورونه من مخطوطات، ووقعوها لتصبح أسماؤهم علامات بارزة على كثير من إنجازات التصوير الإسلامي، وذلك بالطبع لم يكن وحده كافيا لأن نعرف عنهم الكثير، إلا ما أتاحته نتاجاتهم من عكس لمقدرتهم، وما تناقله الرواة شفاهة عنهم. ويعد يحيى بن محمود الواسطي من أبرز هؤلاء الفنانين، في مدرسة بغداد التصويرية العربية، وهناك أيضا محمد كمال الدين بهزاد في المدرسة التيمورية والصفوية الإيرانية، وهو واحد من أهم مصوري المسلمين على امتداد تاريخ فن التصوير الإسلامي.

يحيى بن محمود الواسطي

يعد أهم مصور عربي في العصور الإسلامية، نشأ في مدينة «واسطا» التي تعرف الآن باسم «الحي» والتي تقع على نهر «الغراف»، أحد فروع دجلة جنوبي الكوت، وقد تعلم الواسطي فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسامراء وغيرها، وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده، وقد فرغ منها في رمضان سنة ٦٣٤ هجرية. وتضم هذه النسخة مائة صورة. وقد ختم الواسطي النسخة التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة التالية «فرغ من نسختها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامدا الله تعالى» [١].

والواقع أن هذه المخطوطة المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس [٢]، تعد من أبرز مخطوطات مدرسة بغداد، كما تعتبر إحدى روائع التصوير الإسلامي، فتنوع الموضوعات، وقدرة هذا الفن على التجديد

وانطباعات القوة والحياة التي تتجلى فيها تجعل من هذا العمل خير شاهد على ما وصل إليه التصوير الإسلامي في هذه الفترة من التاريخ.

وهذه المخطوطة، هي أول عمل في التصوير الإسلامي نعلم اسم مبدعه عن يقين، يؤكده تميز «الواسطي» بأسلوب له طابعه الشخصي، حيث لم يذعن للقوالب التقليدية، أو يتقبل الأشكال والنماذج التي يعرضها الفن المسيحي أو الفن الساساني، كما كان يفعل معظم المصورين العرب آنذاك، بل نجده يستوحي مشاهداته، وينقل عن المشاهد المألوفة في الحياة في العصر الإسلامي آنذاك، ويستخلص من مؤلف الحريري، لوحات أمدته الحياة اليومية بموضوعاتها وعناصرها، فجاءت تنطق بالحياة وليست مجرد صور تزخرف مخطوطة. فقد نشر «الواسطي» الرسوم في هذه النسخة، ونجح في اختيار العبارات أو المواقف المهمة من كل مقامة، وترجمها بمنمنمة، طغت بواقعيتها وتعبيرها الفني على الروعة الأدبية للعبارة الموضحة.

ومما سهل هذه المهمة هو أن «الواسطي» قد نسخ المخطوطة فكان يتحكم في اختيار الموقف المهم من كل مقامة، وتحكم أيضا في حجم الفراغ، الذي تركه للتصوير. وهذا قد لا يتوافر لمزوق آخر، فمن المعروف أن الناسخ ينجز عمله أولا، وهو الذي يتحكم في ترك الفراغات للتصاوير، ولم يتقيد الواسطي في مراعاة عدد ما يحلي به المقامة من المنمنمات، فقد وضع بعضها بصورة واحدة وبعضها الآخر باثنين أو ثلاث، ولم يوضح قسما منها، وفي كل صفحة من صفحات هذه النسخة، نرى فن «الواسطي» ومقدرته غير المحدودة لا في التزويق فقط، بل في الخط والزخرفة والتنسيق والانسجام بين فنون الكتاب، الخط والتذهيب والتزويق.

ولم يترك يحيى بن محمود الواسطي فراغا إلا واستغله لإظهار براعته وتمرسه الفني [٣]. والواقع أن فن الواسطي يمدنا بمعلومات قيمة عن العادات والتقاليد الإسلامية في القرن الثاني عشر، وتعد

صـوره أكثـر الفنون واقـعيـة في التـصـوير الإسـلامي، فـريشـتـه ترسم التفاصيل الدقيقة، وتصور الحياة بكل جوانبها ونواحيها بل وطرائفها أيضا، كما أنها نجحت في أن تترجم أرهف وأدق الخلجات النفسية وتجسدها، واستطاعت أيضا أن تخلق من الشخصيات المرسومة بأحجام بعيدة عن الواقع نماذج إنسانية تشيع فيها الحياة. وفن الواسطي أكثر من أي فنان آخر ينفي ما أشيع عن الفن الإسلامي من أنه فن غير إنساني لا تتجلى فيه شخصية مبدعه.

وتتميز لوحات هذه المخطوطة بتنوع الموضوعات التي تصورها، وبجمال التكوين والواقعية، وتثبت أنها لوحات وصورة أكثر مما هي منمنمات. فهي لوحات حقيقية لها قيمتها بغض النظر عن القصة التي تقوم بزخرفتها، لأن ألوانها الرقيقة ودرجات اللون المحدودة هي. غاية في الرهافة والحساسية بحيث تعبر عن الحياة نفسها تعبيرا صادقا [٤]. وعلى الرغم من جنوح الواسطي إلى الواقعية، فقد كان لا يرى في مناظر الطبيعة غير وسيلة تمكنه من عرض نماذج زخرفية، وكان شأنه في هذا شأن مدرسة بغداد، تكاد تصرفه الزخرفة عن الواقع، غير أنه كان حين يصور مشهدا من مشاهد الطبيعة يميل تارة إلى المحاكاة، وتارة أخرى إلى تحوير ما يرى، وتارة ثالثة يستملي خياله ليفيض عليه بما يفيض [٥]. لم يشأ الواسطي ـ في تصويره للعمائر ـ أن يكون على نمط أسلافه فناني المدرسة البغدادية الذين كانوا يقلدون ويوجزون، بل نراه أفسح في هذا الميدان لانطباعاته عما يجيش في نفسه ويتمثل في خاطره وتراه عيناه من مظاهر خارجية ومناظر داخلية، فلقد كانت العمائر - والمقصود هنا عمائر الأثرياء والأغنياء - في ذلك الزمان، تحوي من الأبهة والترف الشيء الكثير، لذا أراد الواسطي أن يبرز هذا كله، لا ليحكي الواقع فقط، بل لينضم إلى الحريري - مؤلف المخطوطة - في نقده وضيقه بتلك الحياة التي فرقت تلك التفرقة الواسعة بين بسطاء الناس في خيامهم وأثرياء الناس في قصورهم [٦]. ونلمح مميزات فن الواسطي في المنمنمة التي تصور المقامة العاشرة (الشكل ١)، حيث

قدم أبا زيد على الوالي ممسكا بغلام يدعي أنه قتل ابنه؛ مستهدفا بذلك الحصول على بعض المال من الوالي الذي يعرف هيامه بالغلمان، وواثقا من أنه سيطلق الغلام الذي ليس في الحقيقة ابنه، وتمثل المنمنمة أبا زيد ممسكا بالغلام محدثا الوالي - الذي طلب منه شهودا ليبعد التهمة عن الغلام بعد أن فتن به - قائلا: إنه أوقعه على الأرض ذليلا فأباح دمه (منفردا) فإني له شاهد ولم يكن إلا مشاهدا.

وقد لون الواسطي خلفية اللوحة بلون أصفر مشرق بحيث يبرز بقية الألوان المستخدمة في اللوحة مهما خفتت درجاتها، ويوحي في الوقت نفسه بالضوء الباهر. ولقد اهتم اهتماما خاصا بتعبيرات الوجوه [٧]. واستخدم الواسطي أسلوبا آخر في تصويره، وهو أسلوب البانوراما الشاملة الذي نجده في المنمنمة التي تصور المقامة الثالثة والأربعين (الشكل ٢)، التي يلتقي فيها أبو زيد والحارث خلال سفرهما بغلام قرب إحدى القرى المعروفة ببخل أهلها ومحاورة ابن زيد له.

وقد اختار الواسطي لمنمنمته لحظة وصول أبي زيد والحارث إلى القرية، وقسم اللوحة إلى ثلاثة مستويات، نرى في أدناها الحارث وأبا زيد يمتطيان ناقتيهما وأمامهما يقف الغلام ويدور الحوار بين ثلاثتهم، وقد نجح في تصوير مشاعر الدهشة وخيبة الأمل في وجهيهما وفي إشارة أيديهما، كما نجح في الإبانة عن الصراحة والوضوح والثبات في نظرة الغلام.

أما المستوى الأوسط من الصورة فقد صوَّر فيه بركة أحاطها بإطار نباتي زخرفي، ومازج بين لون البركة الأخضر المائل إلى الزرقة، وبين الإطار النباتي الزخرفي الأخضر العميق، وقد سجل في المستوى الأعلى حياة القرية وسكانها وأظهرهم داخل بيوتهم وخارجها مقبلين على العمل في جدية ونشاط، وقد صورهم من خلال قطاع رأسي يمر بتلك البيوت والحوانيت جميعا، فبلغ بهذه الحيلة ما أراد، كذلك لم يغفل الواسطي أدق التفاصيل حتى طراز العمارة ذات العقود.

ولقد جاء، فضلا عن جمالياته، بإيقاعاته اللونية الناجحة وخطوطه الدائرية الهندسية المتقابلة في المستويات الثلاثة، أمينا أمانة كاملة مع النص، وأما ما أبدعه الواسطي من خياله الخصب فهو لا يتعارض معه، بل يعمقه ويجليه [٨].

محمد كمال الدين بهزاد

ولد «بهزاد» في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ - ١٤٥٠م، وذاع صيته فيها، ونعم برعاية السلطان حسين ميرزا ووزيره مير علي شير، وقد ظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه إسماعيل الصفوي سنة ٩١٦ هـ، فانتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقا، ونال من الشهرة والشرف في خدمة الشاه إسماعيل، ثم ابنه طهما سب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الإسلامي [٩]. وقد عاش بهزاد طويلا، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة، وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران.

ويتضح من أعماله أنه لم يحرز ما أحرزه من شهرة واسعة لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى الكمال الطبيعي الذي كان مقدرا له أن يصل إليه في تطوره فقط، بل لأنه سار به إلى أبعد من ذلك، فأدخل فيه عنصرا من الحب الإلهي، لتأثره بمذهب الصوفية، الذي بلغ أوج عظمته في إيران قبيل أن يولد بهزاد، وحين كان صبيا [١٠]. وتدل النظرة الإجمالية إلى أعمال هذا الفنان العظيم على أنه كان أستاذا مجددا في ميدان التصوير الإسلامي، ينفرد برقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية المتجلية في الأعمال والحركات، واندماج شخصيات صوره فرادى أو جماعات، اندماجا صادقا. وتبدو تصاويره كأنها لوحات من الفسيفساء تتألف أجزاؤها من مناظر مختلفة، ويمتاز رسم كل جماعة في تصاويره بطابع خاص يعبر عن وجدان الفنان، وتبدو موهبته في رسم الأشخاص حال تأملنا وجوههم، ولاسيما الملتحون منهم [١١]. وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا

بوضع إمضائهم على أعمالهم الفنية، وقد استطاع بفضل علو مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصارا مبينا، فقد كانوا أعلى منزلة من المصورين، وكانوا يتحكمون في حجم الصور، وفي انتقاء الموضوعات وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون، ولكن بهزاد قضى على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها، ورسمها بالحجم الذي كان يبتغيه، في صفحة أو صفحتين متجاورتين [١٢]. وامتاز بهزاد أيضا ببراعة عظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها، وفي التعبير البادي في سحن الأشخاص وحركاتهم، وعن الحالات النفسية المختلفة لهم، كذلك امتاز بمقدرة على رسم العمائر والمناظر الطبيعية ولاسيما الأشجار المثمرة، كما تميزت أعماله بإبداع التركيب فيها، ودقة الزخرفة، وانسجامها مما يشهد بأن بهزاد كان مصورا بارعا، انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين المغولية والتيمورية [١٣]. وقد ذاعت شهرة بهزاد وتعدت حدود بلاد فارس، وتسابق في طلب أعماله الأمراء وعشاق الفنون ببلاد الهند، لذا فقد سارع عدد من الفنانين إلى تقليده ومحاكاة أسلوبه الفني، بل وصل الأمر بالبعض إلى تقليد توقيعه، رغبة في الحصول على أجر مادي مجز لأعمالهم. وهناك عدد من الأعمال الممهورة باسمه، وأغلب الظن أنها من عمل تلاميذه بعد مشاهدتهم الأصول التي أبدعها أستاذهم، فقد كان له تلاميذ كثيرون ساروا وفق منهجه واقتفوا أثر أسلوبه الواقعي، وغالبا ما نلمح في تصاويرهم تعبيرات وأشخاصا منقولة بنصها عن أستاذهم [١٤]. ومن أبدع الأعمال الفنية التي يطمئن مؤرخو الفنون الإسلامية إلى نسبتها إلى بهزاد، ست صور في مخطوط من كتاب «بستان» للشاعر الإيراني سعدي (الشكل ٣)، محفوظ في دار الكتب المصرية وعلى أربع صور منها إمضاء بهزاد، وقد كتب هذه المخطوطة «سلطان علي الكاتب» أعظم الخطاطين في عصره، كتبها سنة ٨٩٣ هـ للسلطان حسين ميرزا، الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراه، فلا عجب أن يتولى بهزاد بنفسه

تذويق هذا المخطوط بصور تتجلى فيها براعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص، وإبداعه في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة. وقد كتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء إليه «عمل العبد بهزاد». أما الإمضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد (الشكل ٤)، وفيها عقد تجري في إطاره عبارات باللغة الفارسية تنتهي بالنص الآتي «عمل بهزاد سنة ٨٩٤»، ما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة، وليس هذا مستغربا في التصوير الإيراني، فقد كان الخطاطون يتمون عملهم ويتركون الصفحات التي يراد أن يزينها المصورون بالرسم. وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير.

وعلى كل حال فإن ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعي الخيل، وهي تثبت تفوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرا فيه ائتلاف وتواؤم وحياة، وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا في مأدبة، ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا، فإن موازنتها بالصور الممضاة لا تكاد تترك سبيلا. للشك في صحة ذلك [١٥].



6

التجريديون الأوروبيون والفنون الإسلامية

«إن الاستفادة من التراث الفني الإسلامي، تبدو استفادة من معطيات الشكل، وإيقاعاته الابتكارية وغناه بالتجريد البليغ، الذي يعتمد التعبير فيه على علاقات المفردات وليس على مضمون الموضوع المطروح في العمل الفني»

المؤلفة

التجريدية في الفن الحديث

يطلق لفظ التجريد في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله. ولقد عرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ، حيث ظهر التجريد في الفن المصري القديم وبعض فنون العالم القديم، كما كان التجريد من أهم صفات الفنون الإسلامية.

ولفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فالفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد، ويعني أساس الفن هذا، أحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل، أو بين التفاصيل والصيغة، بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية

التي تأذن بولادة الجديد، وهذا مغزى عام لا يهم فيه المظهر الذي تتدثر به القطع الفنية، حين تقترب أو تبتعد من الطبيعة الظاهرة، فليست العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها، ولا يهم إذا اقتربت من منطق الواقع أو ابتعدت كلية عن هذا الواقع، وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية [1].

وقد اتجه التصوير الحديث في القرن العشرين نحو التجريد منذ مطلع القرن، وإن كان ذلك الاتجاه قد بدأ منذ عهد سيزان، وأكمله بعد ذلك التكعيبيون الذين فككوا الأشكال الطبيعية ليعيدوا صياغتها ثانية في أسلوب هندسي جديد.

وكان من البديهي أن تتطور التكعيبية شيئا فشيئا لتمهد للتجريدية.

وكلمة «تجريد» تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي يمثل تجريد عديد من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالتفاحة والبرتقالة وكذلك الشمس والقمر، وكثير من السلع المصنوعة كالكرة وما إلى ذلك، فاستخدام الكرة في الرسم أو التشكيل يحمل ضمنا إشارة مضمرة نحو كل هذه الأجسام، ملخصة في القانون الشكلي الذي يمثل كيانها، والإحساس بالعامل المشترك بين كل هذه الأجسام هو بمنزلة تعميم تشكيلي للقاعدة الهندسية التي تستند إليها. وكذلك حين نتأمل الوجود على الأرض، فالنخلة لها اتجاه متعامد على الأرض، وهكذا سائر الشجر، والإنسان حين يسير يكون له اتجاه رأسي على الأرض الأفقية الشكل، والمباني المقامة وهي ترتفع إلى أعلى لتشغل فراغا، تكون متعامدة على الأرض، والتعامد خاصية نراها في الكائنات الحية وفي المنشآت على حد سواء، فسائر المخلوقات إنما تقف على الأرض ويكون اتجاهها متعامدا، كما أن أعمدة الإنارة والمآذن وغيرها، تمثل أجساما متعامدة على الأرض، أما الأرض بامتدادها في الحقول والشوارع وأسطح الأنهار والبحار، فهذا الامتداد يمثل شيئا أفقيا أي متجها نحو الأفق. لهذا فكل خط رأسي يضعه الفنان في لوحته، إنما يرمز إلى قاعدة من قواعد الوجود، وهي «التعامد» وكل

خط أفقي يرمز إلى الأرض التي تحتضن كل شيء ويرتكز عليها، وعلى ذلك إيجاد نوع من العلاقة بين التعامد والأفقية، هو بمنزلة العلاقة التجريدية بين نوعين من حقائق الوجود، ويستقيم على هذا المنطق أيضا، كل العلاقة القائمة بين الشكل والأرضية، أو الأمامية والخلفية، بين كل ظواهر البروز والاختفاء، والضوء والظل، والواضح والغامض.

وفي بحث الفنانين الدائب عن جوهر الحقيقة في التشكيل الفني، خصوصا الفنان التشكيلي، تكون التجربة في صورة مذاهب واتجاهات متعددة، أحيانا يخفي من خلالها مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد، ولا يرى إلا أشكالا وألوانا بلا مدلولات بصرية، وأحيانا أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد، وأحيانا ثالثة يظل محتفظا بالأصل الطبيعي، بعد أن يكون قد قام بعملية تشطيب فيه، حذف من خلالها كل التفاصيل التي ليست لها علاقة بالجوهر، وأكد الجوهر ذاته في خطوط ومساحات، أو كتل، تحمل البساطة والبلاغة. الكل في الجزء والجزء في الكل، وفي إطار هذا الوصف العام، ظهرت اتجاهات متبلورة لمذاهب تجريدية مختلفة، تبدأ بنقطة انطلاق متعددة وتنتهي بالتجريد، ولا يمكن الادعاء بأن هذا التجريد الذي انتهت إليه متطابق مع أنواع التجريد الأخرى، وإن تشابه في بعض الحالات، «لكن نقاط التأكيد شكلت طابعا مغايرا في كل حالة» [٢].

فالتجريد المبني على تطور التكعيبية، الذي أراد به فنانوه أن يصل إلى ما يسمى بالنقاء الخالص، أي القوانين البنائية القائمة على التصميم في ذاته، يختلف في شكله النهائي عن ذلك الناتج عن تحوير الطبيعة بالحذف والإضافة في محاولة للوصول إلى شكل رمزي تقريبي يوحي بالمصدر الطبيعي ولكنه لا يطابقه، وكلاهما يختلف عن ذلك التجريد الناتج عن العلاقات الهندسية البحتة بين الخطوط والدوائر والمثلثات والمربعات، معتمدا في استهجاءاته على القوانين البحتة. (بين الرأسي والأفقي، والأمامي والخلفي وغيرها) [٣].

وقد ظهرت طلائع التجريد التعبيري في أوروبا منذ العام ١٩١٠، عندما عرض كاندينسكي. في ألمانيا أولى لوحاته التجريدية بعنوان «تجريد» [٤].

وقد احتوت تلك اللوحة على مجموعة من الألوان البراقة التي لا تمت إلى الواقع. وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين، ففي ذات يوم كان يتأمل البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة، من دون حاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية، وفي صباح يوم آخر، دخل مرسمه فأدهشه أن يرى بجوار الحائط لوحة غريبة لا تمثل شيئا معينا، إلا أنها تفتن العين بجمال ألوانها، وسرعان ما أدرك أنها إحدى لوحاته. وكانت تمثل مشهدا طبيعيا، ولكنه كان قد وضعها مقلوبة عن غير قصد لدى مغادرته المرسم في الليلة السابقة. ومنذ ذلك الحين أخذ كاندينسكي يرسم بالألوان والأشكال المجردة من دون غيرها.

فنانون أوروبيون تجريديون استفادوا من الفن الإسلامي

في فنون العصور الوسطى وعصر النهضة والقرن الثامن عشر، أخذ بعض الفنانين الذين وجدوا في هذه العصور إضافة أشكال الفن الإسلامي إلى أعمالهم بطريقة تكميلية أو زخرفية، من دون معرفة ما تحتويه معاني الكلمات عند نقل أشكال حروف الكتابة العربية، أو إدراك لمعنى مفهوم الزخرفة عند الفنان المسلم، فكل ما في الأمر أنهم نقلوا الشكل من دون المحتوى، بطريقة تدل على انبهار من الخارج بملامح الأشكال الزخرفية.

منذ بداية ظهور الفن الحديث، وإلى الآن ظهر كثير من أعمال الفنانين المعاصرين حاملا لتأثيرات أكبر وأكثر عمقا من عطاء الفن الإسلامي، حيث فقدت في كثير من الأحيان ملامحها الخارجية، وتحولت إلى إيقاع داخلي يرتقي بالبناء العام للأعمال، كما يضفي

عليها حسا حيويا يثري الشكل من دون إخلاله بمضمونه، أو إقحام أشكال من الخارج، مستلهمة من الفن الإسلامي، ولكن بطريقة عشوائية فقط، لذلك فإن أثر عطاء الفن الإسلامي على التصوير الحديث يبدو أكثر وضوحا وفهما عند كثير ممن استفادوا به من المصورين الغربيين المعاصرين، وبخاصة هؤلاء الذين ينتمون إلى مجموعة التجريديين، وذلك يعود بالطبع إلى أنهم لا يقدمون موضوعا مباشرا يعتمد على التصوير الواقعي، حيث تنحصر الاستفادة من الفنون الإسلامية في الزخرفة التي تزين الملابس والعمائر والستائر وغيرها، وإنما يعتمد الفن لديهم على علاقات الأشكال البحتة، وعلى الإيقاع والحوار بينها وبالتالي فإن الاستفادة من التراث الفني الإسلامي، تبدو استفادة من معطيات الشكل، وإيقاعاته الابتكارية وغناه بالتجريد البليغ، الذي يعتمد التعبير فيه على علاقات المفردات وليس على مضمون الموضوع المطروح في العمل الفني.

إن الفن الحديث يعتبر فن التخلي عن الواقع والإسقاط في الرؤية التشكيلية المجردة، والفن الإسلامي الخصب والمجرد من جميع القشور والمفتوح على جوهره ليعطي صفة الحداثة والأصالة والتفكير الفياض على مر العصور، يعتبر كنزا فكريا ومعينا لا ينضب للفنانين العالميين وأكثر ما يشبه الفن الإسلامي في ذلك بعض حركات الفن المعاصر.

فالفن التكعيبي مثلا يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية، والمدرسة الوحشية تقوم على تبسيط الخط واللون، والمدرسة التجريدية تعتمد على تجريد الأشياء وتبسيطها والتأكيد على الرمزية في اللون، وهناك «البوب أرت - Pop Art» وغيرها من المدارس التي تعتمد على الحركة والضوء والتنغيم اللوني والحجمي... وكل هذه النظريات والفلسفة تمثل أهم نظريات الفن الإسلامي. والفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر، أن الأول حقق فاعليته الفنية التي استشعرها في أعماله تعبيرا عن موقفه

إزاء الطبيعة، أما الثاني فإنه يعبر عن فلسفة عقلية يقدم لنا منها أشكالا لا تحقق الاستمتاع الجمالي واستشعار العذوبة التي نلمسها في الفن الإسلامي.

ومن الملاحظ أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعادا واضح الأثر في كل ما أنتج فيها من أعمال، لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق في الفنون الغربية الذي نتمثله في قصص «ألف ليلة وليلة»، حيث نرى مجموعة من القصص، كل منها في داخل الأخرى، كما نلاحظ ذلك في الزخارف الهندسية (كالأطباق النجمية) حيث تقودنا هذه الزخارف إلى زخارف أخرى في داخلها، ثم تقودنا بدورها إلى زخارف أخرى ثالثة بما يوحي للمتلقي بالانتقال. «من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر» [٥].

ونجد أمثلة كثيرة في الفن التشكيلي الإسلامي للطيور والحيوانات المركبة من الأشكال الخرافية التي ليس لها نظير في الطبيعة، وربما نجد نماذج من هذا الأسلوب الذي يعتمد على عمل تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من حيوانات مختلفة أو صورة الإنسان في الفنون القديمة، وهناك نوع من التركيب والاستطراد ربما لا نجد له نظيرا في غير الفن الإسلامي الذي جعل أطراف الحيوان أو الطير على شكل تفريعات وأوراق نباتية.

وهذا ما جعل الفنانين التشكيليين في الغرب يهتمون بهذا الفن منذ القدم، وذلك حين رسموا لوحاتهم الفنية وبحثوا عن نظام تشكيلي فني لا يريد المحاكاة التقليدية وما فيها من نقل لما هو ظاهر، ولكنهم يبحثون عما يختفي خلفها من جوانب إنسانية، وهكذا أوجدوا التكوينات التي تتعارض مع مفاهيم الاستقرار والتوازن في العمل الفني، والتي بحثت عن الحركة التي اعتبرت هي الأساس لإيجاد علاقة فنية تعبيرية حيوية أكثر تعبيرا عن الواقع في ديمومته وجدليته كأن يعتمد الفنان على التناغم في الأشكال بدلا من التضاد

أو التقابل، ويسعى إلى رسم الأشخاص وهم يتحركون ويقدم البشر بصيغة جديدة، ويبتعد عن أن يكون العمل الفني مجرد تجميد لحظة زمانية وتقديم الشكل في ثباته.

بل بدأوا في تقديم الحالة الحيوية التي يملكها والناشئة عن إيقاعات حركة الإنسان، والتي نراها في الموضوعات الإنسانية وكذلك في الطبيعة التي لم تعد جامدة، وهكذا ابتعدت التكوينات الهرمية الراسخة التي توحي بالاستقرار والتي تنقل إلى المتلقي هذا الشعور لما فيها من نظام معماري رصين.

كما أعاد الفنانون الغربيون اكتشاف الفن الإسلامي واستفادوا منه لعمل تكوينات جديدة. «وحدثوا فنهم به بل وجدوا فيه القيم الفنية التي ساعدتهم على هذا» [٦].

ويعد كل من هنري ماتيس وبيكاسو (وسوف نتحدث عنهما في فصل آخر)، ثم فاسيلي كاندينسكي وبول كلي وبيت موندريان وفيكتور فازاريللي وخوان ميرو وأندريه ماسون ومارك توبي من أبرز الفنانين المحدثين الذين يظهر واضحا وبشكل متفاوت تأثير الفنون الإسلامية في أعمالهم الفنية.

فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤م)

يقول كاندينسكي إن العلاقات في العمل الفني ليست بالضرورة علاقات في الشكل الخارجي ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلي للمعاني. ونستطيع أن نصنف كاندينسكي ضمن التعبيريين المستشرقين. ولد في موسكو العام ١٨٦٦، لأسرة أرستقراطية وكان أبوه من التجار الناجحين وقد قدر لثروته الطائلة أن تشد أزره لسنوات طويلة في مواصلة تعليمه الجامعي، وفي عامه الثلاثين رفض كاندينسكي العمل بالتعليم الجامعي وسافر إلى ميونخ لدراسة الرسم والتلوين والتصوير ويتفرغ لهم.

إن قرار كاندينسكي بالتفرغ للفن لم يأت من فراغ، فقد كان مأخوذا بفن الرسم والتلوين والموسيقى إلى حد أنه، وهو طفل، كان يعزف على آلتي التشيللو والبيانو بمهارة، وفي سن الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة اشترى من مصروفه الخاص أول علبة ألوان زيتية، ويشهد على حساسيته المرهفة ودقة ملاحظته ما جاء في سيرته الذاتية من انفعاله المفرط بما كان يراه حوله من ألوان ومناظر طبيعية ولقد كان الفن والموسيقى يتركان في نفسه انطباعا قويا وأثرا عميقا.

ولقد تعرف كاندينسكي أول ما تعرف على فن التأثريين الفرنسيين العام ١٨٩٥، بمعرض أقيم بموسكو عندما رأى لوحة «كومة القش» لمونيه فامتلأت نفسه بمشاعر بدت وكأنها نبوءة بما ينتظره في مجال الفن، وفي ذلك يقول كاندينسكي: «لقد أحسست أن الفن في هذا الموضوع هو الذي يجيء في الصدارة وجال في خاطري أنه كان من الممكن المضي قدما في هذا الطريق والاستمرار في هذا الاتجاه السائد في ذلك الوقت، والذي غلب عليه الطابع الألماني المركز في ميونخ في أواخر القرن الماضي، وكان يطلق عليه اسم «يوغند ستيل» نسبة إلى صحيفة محلية كانت تصدر هناك تحت اسم «يوغند» أي الشباب، ووجدت معايير هذه المدرسة قبولا واسعا وأحدثت تأثيرا في الروس لأخذها بالتجريد المبسط والجمال، وارتيادها أساليب البداوة الأولى للإنسان وفن القرون الوسطى وأساليب أهل الشرق وكذلك لاستهدافها تحرير الفن من آلية العالم الصناعي».

وبهذا توافر لكاندينسكي أن ينال التدريب التقليدي الذي يحتاج إليه من جهة، وأن يشارك في دوائر الطلائع والمجددين من جهة أخرى، ومع ذلك فإن كاندينسكي ظل في السنوات الأولى من القرن العشرين متأثرا أعمق التأثر بمدرسة اليوغند ستيل والطبيعة التي غلبت على عالم الفن في ميونخ، ولقد طال به الترحال والسفر قبل أن يستطيع الفكاك من أثر التأثريين وأن يشق لنفسه طريقا خاصا يتفرد به، وكانت رحلاته محاولات للتعرف على ما في بلاد أوروبا

وملاحظة ما أنجزه الغرب عن قرب، ففي الفترة من العام ١٩٠٣ وحتى ١٩٠٨، زار كاندينسكي إيطاليا وهولندا وتونس وفرنسا التي كانت ذات أهمية كبرى في تطور فنه، إذ إنه خلال إقامته في باريس (١٩٠٦ – ١٩٠٧) شهد كثيرا من معارض الوحشيين المبكرة، وكان أثر ذلك عليه كبيرا، فقد رأى في لوحاتهم حرية التلوين، وقضى كاندينسكي بقية تلك الحقبة في استيعاب مدلولات هذه الحرية، وكيف يستفيد بها في فنه، فقد تأثر بالأسلوب الوحشي في التلوين بالإضافة إلى إرثه الثقافي الروسي، فبدأ يبدع لوحات طبيعية تعبيرية ذات مذاق خاص، وفي العام ١٩٠٩ تزعم ثورة على جماعة الانفصاليين في ميونخ، وانتهت به هذه الثورة إلى تأسيس اتحاد الفنانين المحدثين والذي ضم في عضويته أليسكي فون ياولينسكي وألفريد كوبين وغابرييل مونتر ثم فرانز مارك وكان اتحادا جمع رواد ميونخ ممن انتهجوا أساسا أسلوبا يجمع بين «اليوغند ستيل وتعبيرية الوحشيين».

واستراح كاندينسكي أول الأمر للعمل من خلال هذه الجماعة وشاركهم رغبتهم في تمكين شباب الفنانين من عرض أعمالهم، ولكن مع تطور أفكاره ازداد الخلاف بينه وبين أغلبيتهم الذين كانوا يرفضون تحوله إلى التجريد، فانفصل عن الجماعة عندما استبعدت لجنة منها إحدى لوحاته من معرض ديسمبر ١٩١١، ولحق به فرانز مارك وأسسا معا جماعة «الفارس الأزرق» (١٩٠٣)، وأصبحت إحدى أهم الجماعات الفنية في القرن العشرين لمنهجها الرامي إلى احترام الفن الجيد في كل مكان وكل زمان، ولم تكن تطلب من أعضائها غير البوح عن سرائرهم بغض النظر عن الأسلوب الفني الذي يجسدونها به.

وقد قال كاندينسكي في هذا الشأن: «إنني أقدر من بين الفنانين أولئك الذين يعبرون بصدق عما يجول في سرائرهم وداخلهم بوعي أو من غير وعي ويملكون القدرة على اكتشاف الأسلوب الفني المتسق».

وقد أسس كاندينسكي مجموعات فنية شهيرة، كما افتتح مدرسة فنية في ميونخ، وكان من أوائل تلميذاته الفنانة «غابرييل مونتر التي شاطرته حياته حتى العام ١٩١٤، ولقد سافر الاثنان إلى تونس ومدينة القيروان حيث أقاما من ديسمبر ١٩٠٤ وحتى أبريل ١٩٠٥، وقد كتب ليماري: «لقد نجح كاندينسكي في مدينة القيروان بجعل ألوان الطبيعة في رسمه أكثر التهابا من حالة روحه».

وعندما أقام كاندينسكي في «سيفر» قرب باريس (١٩٠٦ - ١٩٠٧)، لم يقابل الوحشيين ولم يتأثر بهم، ولكنه كان يشعر بالتجاوب مع أسلوبهم، ومن المؤسف أن مـــــاتيس لم يكتب إلا القليل عن زيارة كاندينسكي إلى البلاد العربية، غير أن أعماله التي أنجزها هناك والتي تصل إلى أكثر من ثلاثين موضوعا أظهرت بصورة واضحة تأثره بالبيئة العربية الإسلامية، ومع ذلك فلقد حشر اسم كاندينسكي بين الوحشيين، غير أن جوليان يجعل فن كاندينسكي منسجما مع الأشكال التي ينسبها عصرنا إلى عالم ديلاكروا حيث يصبح التصوير موسيقى وشعرا، وحيث ينكشف جوهر اللوحة على التناغم السحري بين الألوان والأضواء والظلال.

ولقد أنجز كاندينسكي عددا من اللوحات المستوحاة من رحلته إلى تونس، نذكر منها على سبيل المثال لوحة «القط الأسود» و«النسوة في الغابة» و«مدينة تونس» و«مقبرة عربية»، وفي هذه اللوحة الأخيرة يبدو بوضوح الالتقاء النظري والفني في مفهوم اللون عند العرب وعند كاندينسكي.

ولقد أراد كاندينسكي أن يكون للون استقلاله، فعمد إلى طلاء اللوحة أولا باللون الأسود ثم إلى توزيع الألوان الكثيفة الحرة على اللوحة مع الإبقاء على فواصل ينفذ منها اللون الأسود الذي أضحى خط الأرابيسك الدقيق يفصل بين ألوان تعتمر بانفعالات النفس ونزوعه [٧] كما في الشكلين ١١ و١٢.

تجريدية كاندينسكي

أكد كاندينسكي حتمية التحديث فقال: «إن العمل الفني وليد عصره، فكل فترة ثقافية وأي جهود تبذل لإحياء مبادئ فنية قديمة من خلال رؤية عصرية تعبيرية تجريدية للأسلوب والفكر الفني تسفر عن فن خاص، لا يمكن تكراره وإن أي إحياء لمبادئ قديمة من دون تطوير عصري لها لا يتمخض عنه إلا فن جهيض، ومن هنا نلاحظ أن الفنون قديمها وحديثها بينهما تشابه في الحقائق الأساسية في اتجاه الجو الداخلي العام للروح والأخلاق والمثل وتكون الحصيلة المنطقية حينئذ إحياء أشكال خارجية كانت تعبر عن مشاعر داخلية في عصر سابق، وهذا هو سبب شعورنا بالتعاطف والقرابة الروحية نحو الحضارات السابقة»، ولكنه يسارع بتوضيح نوعين من التشابه بين الفنون القديمة والحديثة.

الأول: خارجي سطحي لا مستقبل له إلا بتوضيح سمات العصر الحالي.

الثاني: يحمل بذور الغد وتطور الفكر العصري ويبتعد عن التشخيصية والكلاسيكية.

ويشير إلى صعوبة إحساس المتلقي بالنوع الثاني لما تضيفه من روحانية غير مادية، ولأنه يتوقع رسوما على شكل صور شخصية أو مناظر طبيعية على الطريقة التأثرية أو مشاعر داخلية يتخذ لها الفنان رموزا من الطبيعة لكن حين تتضمن هذه الصور فنا حقيقيا يغذي الروح، يشعر المتلقي بنشوة تسري في بدنه، لأن الروح الأساسية تعمق وتطهر روح المتلقي وتحفظها من الخشونة والصلابة كأنها المفاتيح التي تربط أوتار الآلة الموسيقية، ومن هنا نلاحظ شبه التقارب بين الفكر الفني عند تحليل كاندينسكي والفكر نفسه عند فناني ومفكري الإسلام.

وفكرة كاندينسكي عن حداثة أسلوب التعبير الفني نبعت من ثقافته العصرية، فقد نشأ في عائلة ثرية متعلمة ودرس القانون والسياسة والاقتصاد وأصبح محاضرا في الجامعة قبل أن يبلغ الثلاثين، وكان له

وجهة نظر فلسفية في موضوع الفن والمعارض التي شاهدها في موسكو، وقد تساءل عما «إذا كان من الممكن زيادة فكرة التلوين والتكوين على الموضوع المرسوم»، ومن هنا تتضح الفكرة المبدئية للفن التجريدي الذي ابتكره فيما بعد، حيث بدأ مسيرته في تحديث الفنون الجميلة حينما سافر إلى ألمانيا واشترك مع بول كلي في التدريس لطلبة الباوهاوس.

وحين نذكر الحداثة عند كاندينسكي لا نعني بذلك صحة نظريته التي قلبت المفاهيم الفنية في القرن العشرين ومازالت الحركة الثقافية تعاني منها حتى اليوم خصوصا في العالم الثالث، بسبب التيسيرات الظاهرية على كل من أمسك فرشاة وألوانا، وإرجاع الحكم على جودة العمل إلى صدق الفنان، فقد أسقط من اعتباره محاكاة الطبيعة وعاد بالأمر كله إلى نداء الشعور الداخلي للفنان وقابل بين الموسيقى ورقص الباليه والرسم الملون في خضوعها جميعا للقيم التجريدية المطلقة، لأنها وحدها هي التي تتوافر مع الروح بلا تدخل في تشويش من الأشكال الطبيعية المحاكاة. كما تحدث كاندينسكي بإسهاب عن التوافق الداخلي للروح وأن قوام الرسم الملون هو اللون و«الفورم»، أي الشكل المطلق المجرد، وقد ترددت كثيرا عبارة «الفن فوق الطبيعة» عند كاندينسكي وهي ليست اكتشافا جديدا، فقد قالها من قبل كل من غوته، وأوسكار وايلد، وديلاكروا، ذلك أن المبادئ الجديدة لا تسقط من السماء بل هي منطقية ترتبط ضمنيا بالماضي والمستقبل. والمهم هو الموقف الحالي للمبدأ فإذا استطاع الفنان أن يضبط أوتار روحه على هذه النغمة فيصدح الصوت تلقائيا في عمله. وينبغي أن تتقدم الحرية على هدي الاحتياج الداخلي، وفي الوقت الراهن قد يقف في طريقها الشكل الخارجي للمحاكاة، لكن بمجرد التخلص من هذه العقبة سيظهر هدف بناء التكوين. وأسفر بحث كاندينسكي، على أن الشكل البنائي من أهم ملامح التكعيبية والتي أقحمت معه الشكل الطبيعي ليتداخل مع البناء الهندسي، وهذه العملية قد عطلت الفكر التجريدي بتدخل

الواقع وأفسدت الواقع بالتجريد. ثم يلخص كاندينسكي نظريته في سطور أخيرة تشير إلى أن توافق الفن الجديد يتطلب بناء أشد صلابة وأقل استجابة للعين والمحاكاة، وأكثر استجابة لروح التجريد وهذا من صميم الفكر الفني الإسلامي، إذن فالتوافق في النظرية والتطبيق عند كاندينسكي يتفق مع الهدف نفسه الذي قام عليه الفن الإسلامي التجريدي، وقد وضح ذلك سيزان وكان البادئ في طريق الحداثة كما قال في إحدى رسائله: «يجب استنباط فن تصوير المحاكاة الطبيعية وإفساح مكان الإحساس للوعي والواقعية»، وارتفعت التكعيبية بهذا المفهوم فعبرت عن الفراغ والزمن وأدخلت على الفن الجميل مدرك البعد الرابع المنسجم مع العصر والثقافة الحديثة، وبدأ مشوار الاهتمام بالشكل والأسلوب وإهمال الشيء المرئي المدرك بالحواس، وأدى اختفاء الشيء من اللوحة المرسومة إلى اختفاء الموضوع ساحبا معه المضمون الاجتماعي والمعنى الرمزي، فلقد فقد الفنان الثقة بالمظهر الخارجي للمرئيات وانفتح الستار عن كاندينسكي الذي خلع جذوره من الطبيعة، بدعوى مناهضتها للقيم الروحية [٨] (الأشكال من ١٣ إلى ١٧ توضح مجموعة مختلفة من أعمال كاندينسكي).

لا نستطيع أن نعتبر الفنان كاندينسكي من أهم الفنانين التجريديين الحديثين الذين استفادوا من الفن الإسلامي في أعمالهم بشكل مباشر، لأنه لم يقم باستغلال ملامح هذا الفن في أعماله عن قصد تام، بل نجد أن أعماله تعكس فقط استفاداته من إيقاع الحركة الداخلية في الأعمال الزخرفية الإسلامية التي يقوم بناؤها على توالي الأقواس ودورانها حول نقطة مركزية وهمية ينطلق منها البصر ويعود إليها، فتبدو كما لو كانت مركز جذب وطرد، ترتبط به الأشكال المجردة فتعكس تماسكا في التكوين على الرغم من تعدد العناصر وكثرتها، كما يبدو أيضا استفادته من حيوية الحركة اللينة التي تشبه حركة الخطوط في الزخارف البنائية الإسلامية.

وقـد تميـز فن كـاندينسكي بحس روحي ينقل للمـشـاهد إحساسا بقدسية الفن كإحساسه بقدسية الدين، وذلك هو ما جعل أعماله تقترب في منطق بنائها من منطق بناء الشكل في الفن الإسلامي التجريدي.

بول كلي والبلاد العربية

يمثل فن بول كلي جسرا بين التجريد الهندسي ورمزية الأحلام بين التكعيبية وما فوق الواقعية. وعبقرية كلي كعبقرية بيكاسو تمسك بأطراف الحركة الحديثة وفي الوقت نفسه تسمو عليها. وقد اعتبره السيرياليون واحدا منهم، ولكنه لم يعلن انضمامه إلى برنامجهم قط، وهو في عصره خير من يوضح الفارق الذي أحدثه بين مذاهب ما فوق الواقعية كظاهرة عامة في عصرنا، والحركة الخاصة التي عرفت في الفن باسم السريالية. وتتسم لوحات كلي بحركة انفعالية وعلاقة سيكولوجية أسفرت عن عناصر دقيقة رومانسية تتوافق مع قوله بأن هذا العمل الفني هو نقل لبعض الصور المختزنة، وأصبح مفهوما بأن الواقع موجود داخل الإنسان وليس خارجه وهذا ما يميز أعمال كلي عن أعمال المدارس الفنية المختلفة وبقربها من رومانسية الفن العربي الإسلامي.

ولم يكن كلي غريبا عن عالم الشرق العربي، فلقد كان خياله مشبعا بالجو الصافي الذي عاشه في ميونخ من خلال مطالعته لكتب غوته وخاصة كتاب «الديوان الشرقي» الذي حفل بدور الصوفية الإسلامية والمفهوم التوحيدي لله وفيه يقول «إذا كان الإسلام معناه التسليم لله فإننا لا محالة أجمعين نحيا ونموت مسلمين»، كذلك كانت فكرة وحدة الوجود التي اختلف فيها التفكير الشرقي عن التفكير الغربي وتأثر بول كلي بهذا المنطق إلى جانب تأثره بصديقه الشاعر ريلكه الذي اهتم بعالم «ألف ليلة وليلة» وانعكس ذلك في أروع قصائده «سوناتا إلى أورفيوس»، وقد زار ريلكه تونس والتقى هناك صديقه بول كلي واطلع

على لوحاته التي أنجزها وكان شديد الإعجاب والتعلق بها، وقد كانت مذكرات بول كلي وأعماله عن تونس ذات وصف حسي فلسفي مرهف، فكان الوصف تعبيريا شاعريا عن هذا البلد فقال: «لقد وصلنا إلى الشاطئ قريبا من العرب الأوائل، وهناك قابلنا الشمس الساطعة ذات القوة العالية، كان الجو الصافي للألوان يثير في النفس أجمل الوعود»، ولم يستطع كلي صبرا، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الأصيلة فمضى في الحي العربي، وهناك وجد الحقيقة والخيال في آن واحد، كما يقول، وقال له ماكه: «قبل كل شيء علينا أن نعلم أننا سنقوم أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد»، وفي اليوم التالي كتب في مذكراته: «تونس، الأربعاء في ٨ أبريل - الرأس مفعم بالانطباعات اللانهائية عن هذه المدينة - الفن والطبيعة وأنا - انغمست في العمل مباشرة وإنني أصور بالألوان المائية في الحي العربي لشدة ما يدهشني هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة». وقد زار كلي بعد ذلك مصر ونشر في مجلة الباوهاوس مقالا بعنوان «تجارب دقيقة في مجال الفن»، وفيه أكد على الدور المهم الذي أدته هذه الزيارة في حياته وعلى الأثر البالغ الذي تركته في عالمه الفني فلقد أوحت له مصر بأعمال ذات ضياء وبريق كما في لوحة «طريق رئيسي وطريق للعبور ١٩٢٩»، وكما. في لوحة «الأربطة الأفقية» والتي أخضعها لإيقاع مجموعات عمودية وقطرية [٩].

لغة عربية فنية لكلي

يعد الفنان بول كلي من أهم وأبرز فناني العصر الحديث الذين أخذوا بصورة واضحة من التراث الإسلامي والعربي، حيث إنه لم يكتف بالمشاهدة أو الوقوف إزاء الشكل الخارجي للزخارف، وأشكال الكتابة العربية المتنوعة، وإنما بحث بالمعايشة والحوار المستمر في الفن الإسلامي والعربي عن صياغات جديدة ارتفعت بالتجربة الفنية وأضافت إليها تميزا وتفردا بين فناني العصر الحديث.

سافر كلي إلى تونس للمرة الأولى وهو مستعد للاكتشاف وكان الاختيار قد وقع من قبل (١٠)، حيث جاءت زيارته تلك نتيجة رغبة منه في زيارة مدن آسيا الصغرى والاطلاع على الحضارة الإسلامية هناك كما أشار إلى ذلك غروهمان (١١).

وقد أدرك كلي سر الشرق العربي ولمس تلك الوحدة في فنونه المختلفة، وكشف عن ذلك الطابع الخاص في الفن العربي، بعدما قام بزيارة مصر في العام ١٩٢٨، حيث قد سجلت تلك الزيارة بصورة حاسمة نضج كلي، وحيث استطاع، من خلال زياراته تلك، الدخول إلى أعماق الفن العربي واستيعاب معطياته القائمة على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها، وبالتالي فقد تشبع كلي بالرغبة في إلغاء التشبيه، لاقتناعه بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحرير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها، وهكذا فقد أصبحت الطبيعة والإنسان والأبدية «رمزا متضامنا يعكس الواحد منها الآخر في أعماله» (١٢).

وقد وضحت التجريدية في أعمال بول كلي، ذلك الامتداد اللانهائي للأشكال، التي تبدو في مجموعها كأنها تتكرر بصورة إيقاعية متغيرة وشكل لا نهائي كما هي الحال في الزخرفة العربية.

كما استفاد بول كلي أيضا من أشكال حروف الكتابة العربية، فاستوحاها في عديد من أعماله (الشكل ١٨)، جاعلا من حركة أشكال الحروف وتنوعها تبدو في تناثرها كأنها كائنات حية غنية بالتعبير برغم تجريديتها، وابتعادها الكامل عن التشبه بالطبيعة.

لقد حاول كلي من خلال وجوده في العالم الإسلامي العربي أن يكتشف الإيقاعات اللونية في القباب والمساجد بمدينة القيروان في تونس، ويمتع بصره بالمساحات الملونة في البساتين المجاورة لتونس وقد حاول تغيير وجهة نظر مفهوم الفن العربي لدى الغرب وتغير الحكم عليه من خلال النظرة التجريدية الحديثة للفن التي اتبعها من

خلال أعماله المنبثقة من روح الشرق وتقديره له، وكان لا بد لفناني هذا العصر من أن يغوصوا في أعماق الفن الشرقي الذي يمثل عصرهم على الرغم من قدمه، كذلك أصبح من الواجب على النقاد والمؤرخين أن يصححوا الآراء السابقة المتعلقة بالفن العربي والتي تجعله مجرد تزيين لكي يعيدوه إلى مكانه الصحيح، وبخاصة بعد أن أوجد هؤلاء النقاد التبريرات الفنية والحضارية لجميع الاتجاهات الفنية الحديثة التي قامت على أنقاض المفهوم الكلاسيكي للفن، ويقول غروهمان إن أعمال كلي الناتجة بنظريته الشرقية قد وجدت مكانة من الرسوخ ولهذا يضيف غروهمان: «إننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في إخفاء التشبيه، ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود، تلك الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحوير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها لكي يعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها، وهكذا فإن الطبيعة والإنسان والأبدية أصبحت نسيجا رمزيا متضامنا الواحد يعكس الآخر».

وفي هذا الصدد يقول هربرت ريد: «إن فن كلي، فن ميتافيزيقي، فهو يمثل فلسفة، والواقع أن رؤية العين هي رؤية اعتباطية محدودة، وإنها منساقة نحو الخارج أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ويجب إظهاره، لأن عين الفنان ثابتة على قلمه والقلم يتحرك والخط يتكلم»، وقد حقق كلي باتجاهه نحو الفن العربي وتمثله بهذا الشكل أن يعطي الدليل على أن الشرق يحمل دائما حلولا للفراغ الذي يعاني منه الغرب، ولقد عبر كلي عن ذلك كثيرا في أعماله عن الراحة وإزاحة كابوس القانون والنظام والواجب وقد استطاع أن يجد لنفسه متنفسا في الفن الإسلامي العربي ليس في كون هذا الفن بعيدا عن النظام، ولكن لأن الجوهر يقوم على الإطلاق والشمولية وعدم الحصر والروحية في الأعمال وقد كتب كلي عن ذلك قائلا: «سوف أتوقف الآن عن التصوير حيث إن هذه الروحية والألوان في الفن الإسلامي قد ملأت أعماقي وروحي بكل وداعة إذ إنني أشعر

بالامـتـلاء، وهذا مـا يزيد في ثقـة وطمـأنينة، وليس علي أن أجـهـد نفسي، فـالألوان تتهافت علي، ولم تعد بي حـاجة إلى البحث عنها، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، فأنا واللون لا نشكل إلا واحدا، إنني مصور». ولقد بحث كلي كثيرا في أصول الفن العربي الإسلامي من خلال مظاهر الحياة، وقد استطاع أن يكتشف الرابطة القوية الدائمة بين جميع مظاهر الفن العربي من طرز معمارية ومن خط وغيرها، إلى الأزياء المطرزة، إلى اكتشاف المقرنصات في العمارة، وكذلك صفات الخيط الفني والرسم الهندسي كما في لوحته «صالة المغني العام ١٩٣٠» و«ريفي ١٩٢٧» و«منظر لمدينة قديمة العام ١٩٢٨» وفي لوحته «مدينة قديمة وخلفية العام ١٩٢٨»، حيث يبدو التطريز العربي المختلط بالعمارة، أي القباب والأقواس حيث فقد كل هذا حجمه، ولم يبق إلا سطح محدد بالخطوط الهندسية. (الشكل ١٩).

ولقد حاول كلي الاستفادة من الخط الجميل في كثير من لوحاته وكان هذا الخط يشابه أحيانا صفحة من مخطوط كما في لوحة «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة ١٩٣٣» أو هيروغليف كما في «هاربور. و. ك ١٩٣٩» أو هو حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صيغة مجردة كما في «Tambalier ١٩٤٠»، ولوحات أخرى، وبدا الخط أحيانا واضحا، ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقبلني ١٩٢١» [١٣].

وهناك أعمال كثيرة لـ «بول كلي» أكثر تأثرا بالخط العربي وتمتاز هذه الأعمال بالتطوير والتحوير ولقد استمد كلي الخط العربي الذي يكتب من اليمين إلى اليسار نظرا إلى أن كلي كان «أعسر»، ولكنه كان يستطيع الرسم باليد اليسرى بقوة اليد اليمني نفسها، فقد كان يكتب جملا برمتها باللغة العربية وبأشكال الخط العربي، ولكن من دون أن يكون بمقدوره قراءتها أو فهمها مع أنه حاول أن يتعلم اللغة العربية. والشكلان ٢٠ و٢١ يوضحان مدى أهمية الخط العربي في أعمال بول كلي. والأشكال من ٢٢ إلى ٢٥ توضح بعض الاتجاهات التجريدية وتأثير اللون الشرقي والوحدات الهندسية في أعماله.

موندريان والفن الإسلامي

في العـام ١٩١٧، تزعم «بيت مـوندريان» جـمـاعـة من الفنانين أخذوا على عاتقهم استخدام الأشكال الهندسية من دون غيرها أساسا للتصميم.

وقد بدأ موندريان منذ العام ١٩١٠، بالعمل في صحبة التكعيبيين، وفي العام ١٩١٣، بدأ في تصفية الأشكال المكعبية وقصرها فقط على الأشكال الهندسية الصرف.

ويرجع إلى هذا الفنان الهولندي فكرة الدعـوة إلى التـجـريد الهندسي، وقد بدأ دراسته للفن في أمستردام، ثم ذهب إلى باريس العام ١٩١١، وأقام فيها حتى العام ١٩١٤، وتأثر في هذه الفترة بالفن التكعيبي. وفي العام ١٩٢٠ بدأ موندريان يخوض تجربة جديدة أطلق عليها اسم «نيوبلاستيزم» - وتعني التشكيل الحديث - وهي تعتمد في مفهومها على الفن الهندسي اللاموضوعي الوثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية [١٤]، حيث تشتمل على الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية.

وقد كان هذا الاتجاه، حال المدرسة التكعيبية، امتدادا لـ «سيزان» بأن الأشكال الطبيعية يمكن ترسيبها لمعادلها الهندسي: المربعات والمستطيلات والدوائر والكرات والمكعبات، لكن التكعيبية لم تصل بالاتجاه إلى نهايته لتلغي كل الروابط بالأصول الطبيعية، فمازال في ممارساتها إمكان التعرف على مصادر الطبيعة الصامتة والأشخاص، أما في التجريدية الهندسية، فإن نتاج العمل الفني منذ بدايته يعتمد على استخدام الشكل الهندسي البحت.

وتعود أهمية موندريان في التصوير الحديث إلى أنه شقَّ لنفسه طريقا واضحا مميزا منذ البداية، وعلى الرغم من أن بدايته تأثرية فإن اهتمامه بالتجريد جعله يطور أسلوبه حتى وصل إلى التقاطعات الرأسية والأفقية. وفي متحف لاهاي ثلاث لوحات مشهورة له أنجزها العام ١٩١١ وتمثل رحلته من التأثرية إلى التجريد، الأولى تجربة مصوغة

بالأسلوب الذي اتبعه فان غوخ تقريبا، لكن الثانية تخلت عن ذلك وأكدت التواءات الخطوط وانحناءاتها وإن ظل أصل الفكرة التي هي على شكل الشجرة، واضحة، أما اللوحة الثالثة فقد انتهت إلى أقواس متعددة الاتجاهات إلى أعلى وإلى أسفل، وتمثل في نبضاتها مجموع الإيقاع التجريدي المستوحى من فروع الشجرة وأوراقها، والصور الثلاث رحلة مميزة نحو التجريد، تعطي موندريان حقه ليتبوأ مكانة خاصة في القرن العشرين كمعلم للفكرة بالدليل المحقق [١٥].

على أن ما وصل إليه من التعامد والأفقية، هو تجريد خالص ومن نوع آخر، يمثل نظرة جديدة تركيبية نحو العمل التشكيلي كبناء. وسرعان ما أثر فكر موندريان في غيره، بل وفي كثير من الأشياء المستخدمة في الحياة العملية، فقد أثر في أشكال واجهات المحال التجارية وتصميمات النوافذ والأبواب، وكثير من السلع المتداولة بين الناس بشكل يومي، أي أن أبحاثه وابتكاراته التجريدية لم تنفصل عن الناس على الرغم من إغراقها في الهندسة العقلية التي تنتج أشكالا بعيدة عن أشكال الطبيعة المألوفة للناس العاديين، وهو يؤكد ارتباط الفن بالناس بقوله: «إن الفن لا يعمل لأي إنسان، ولكنه مع هذا يعمل لكل إنسان. الفن الصادق كالحياة الصادقة يأخذ طريقا واحدا» [١٦].

عاش موندريان في باريس من العام ١٩١٩ إلى العام ١٩٣٨، وانتقل إلى لندن العام ١٩٣٨ وعاش فيها عامين ثم رحل إلى نيويورك حتى توفي في العام ١٩٤٤ ولم ينه لوحته الأخيرة «النصر».

وتميزت أعماله بالتجريد المطلق الذي ينفصل تماما عن مشابهة الطبيعة، ونلتمس ذلك في آرائه التي نشرها العام ١٩٢٦ عن الحاجة التي هي استاطيقا جديدة تقوم على علاقات نقية بين الخطوط والألوان تسفر عن جمال نقي يكشف عن القوة الكونية التي تكمن في كل شيء، فهذا الجمال النقي هو المقابل لمقدسات الماضي البعيد الذي يساعدنا على الاحتفاظ بالاتزان، وقد فسر موندريان رسومه، التي اختزل ألوانها في أغلب الأحوال إلى الأحمر والأصفر والأزرق مع

الأسود والأبيض، بتشكيلات هندسية في إطار ما يسمى بالفن النقي. وخطوط مستقيمة، رأسية وأفقية، وألوان صريحة محددة بين تعبيرية كاندينسكي ونقاء وصوفية موندريان (١٧).

لقد اتبع موندريان الاتجاهات التجريدية الهندسية التي تحاكي إلى حد بعيد الفن الإسلامي العربي الهندسي، فنحن إذا نظرنا إلى مقطع من مقاطع الفن الهندسي في محاريب المساجد أو في الأحجار الموجودة في جميع المنازل والمدارس والخنقاوات في العالم الإسلامي، خصوصا في سورية ومصر وإيران وتركيا وبين مقاطع من الآيات والحروف العربية ولاسيما الخط الكوفي الهندسي، لوجدنا تشابها قويا بين مبادئ موندريان الهندسية وبين هذه الأعمال الفنية الإسلامية، وقد أورد ذلك موندريان في «مجلة الأسلوب Destil حتى أن بريون اعترف بأن الفن الإسلامي شديد القرب، بنقاط انطلاقه وبنتائجه من المبادئ التي أعلنها موندريان في «مجلة الأسلوب». والواقع أن كلا الأسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضة أو الصوفية. فموندريان هو القائل: «إننا لا نريد أسسا جمالية جديدة قائمة على علاقات محضة وخطوط وألوان صرفة، ذلك لأن علاقات العناصر الإنشائية المحضة وحدها هي القادرة على إدراك الجمال»، أما عن الفن الهندسي الذي بلغ روعته المنطقية في الاتجاه التشكيلي الجديد عند موندريان فإن قيمته الصافية ستظل دائما قوية الجذب لأصحاب الحساسيات المتسامية وأولئك الذين يرغبون، عن طيب خاطر، في متابعة أي فن من الفنون في محاولتهم الاقتراب من الحالة الجمالية للموسيقى، فإن هذا الفن من جهة أخرى لن يمكنه أبدا في الوضع الراهن للعالم أن يكون هو النوع الوحيد من الفن التشكيلي، والواقع أن الفن الهندسي على الرغم من أنه قد ثبت قدميه بصورة قوية جدا جعلته بعيدا عن أي خطر يهدده بالاختفاء سوف ينزع إلى

الانفصال عن المفهوم المألوف لفني الرسم والنحت، وذلك لأنه ليس هناك سبب منطقي يضطره إلى الاقتصار على المجال المحدود للخامات التشكيلية التي ينطوي عليها هذا المفهوم، وربما لأن طاقاته سوف تستغرقها التطورات الجديدة في الفن.

ومن هنا يجب أن نقارن بين الأعمال الإسلامية والكتابات الكوفية وأعمال موندريان الحديثة، فنلاحظ مثلا في لوحة «بركة محمد» بالخط الكوفي الهندسي، ولوحة «لا إله إلا الله محمد رسول الله» أنه إذا تم تحليل بعض أجزائها في خطوط طولية وعرضية، فسوف نحصل على قيم جمالية تجريدية تماثل الاتجاهات نفسها التي تمثلها لوحات موندريان، والشكل ٢٦ يوضح لنا هذه التفاصيل، من تحليل اللوحات، وهذا يدل على أن موندريان قد استفاد من العلاقات الهندسية للخط العربي في خلق تواصل حديث مع الفن القديم.

كما نلاحظ أيضا أن الدراسات والتكوينات التي قام بعملها موندريان مستوحاة من العلاقات الخطية نفسها في المجموعة الفنية الموجودة والمحفوظة عند «آل أرنولد نيومان» في نيويورك (الشكلين ٢٧ و٢٨). كذلك نجد هذه العلاقة واضحة في لوحته «تكوين» التي (الشكل ٣٤) إلى جانب ذلك نلاحظ أن لوحته التي نفذها العام ١٩٣٥، والموجودة ضمن مجموعة «هيلين سوذرلاند» الفنية هي تفصيل، للتحليلات الفنية نفسها المستوحاة من الخط العربي يوضح الشكلان ٣٠ و٣١ العلاقات الهندسية نفسها وبتحليلات فنية ورؤية فكرية لونية ذاتية.

أما في مجموعة أرنسبرغ في متحف الفن بفيلادلفيا ١٩١٩، فنلاحظ مدى التشابه بين اللوحة والزخرفة الهندسية الإسلامية وتوالد الطبق النجمي ثم محاولة لتبسيط الفن الإسلامي (الشكل ٣٨)، حيث التكوينات التي اعتمدت على تجريدية خالصة للموضوع

والوصول إلى باطن الشيء أو المضمون المحتوى فيه ذلك التشابه بين الفن الإسلامي وبين أعمال موندريان الذي اعتمد على الجوهر وليس على المظهر.

وكذلك عند مقارنة بعض تفصيلات لوحات الخط العربي الهندسي بأحد أعمال موندريان نجد التشابه الواضح في التركيز على قيمة الخط المستقيم وعلاقته مع غيره لعمل مساحة هندسية واضحة المعالم ذات لون محدد من دون أي تفاصيل أو ظل أو نور، أي نجد الجمال المطلق الذاتي الذي يتحدد ليس نسبة إلى وجود شيء بجانبه أو نسبة إلى موضوعه أو مرئياته الظاهرة، ولكن يتحدد من داخله وباطنه ومن ذاتية الفنان، على الرغم من بساطة العمل والسهولة البادية عليه، ومن هنا نجد أن الفن الهندسي الإسلامي قد أثر تأثيرا كبيرا على أعمال موندريان، وكذلك نلاحظ تلخيص الطبيعة التي حورها إلى علاقة زخرفية كما يفعل الفنان المسلم. ونلاحظ في الشكل ٣٣، مدى التقارب في تلخيص الأشجار الطبيعية للوصول إلى وحدة زخرفية، وكذلك تلخيص العناصر الهندسية الخطية للوصول إلى ملامس مجسمة تعطي صفة التقارب وملء الفراغ كما في الفن الإسلامي.

ولعل أبرز تأثرات موندريان بالتراث الإسلامي، هي ذلك الحس الإيقاعي البادي في أعماله الهندسية، الذي يشبه إلى حد كبير ذلك التكرار الإيقاعي في أشكال المشربيات التي تعتمد في تركيبها على عديد التفاصيل الدقيقة المتشابكة بشكل هندسي، حاصرة مساحات بينها تتكرر أيضا، وتتساوى في القيمة مع الخطوط المتشابكة معا، التي تتولد من تراكب قطع الخرط العربية بشكل تعامدي.

وتعود أهمية موندريان إلى أنه بتجريداته أعاد إلى الأذهان أهمية جانب كبير من الفن الإسلامي الذي يعتمد على الهندسة وعلى المعادلات الرياضية وتكافؤ المساحات واتزان الفراغات، ولذلك أصبحت لأعماله قيمة باستنادها إلى هذا التراث العريق.

فيكتور فازاريللي (١٩٠٨ - ١٩٩٧)

ولد العام ١٩٠٨، ودرس في بودابست فيما يسمى بالورشة التي انتهجت فكر مدرسة الباوهاوس، يديرها ساندور بورتنيك، وهو إحدى الشخصيات البارزة المميزة من رواد الفن المجري. وقد استقر فازاريللي في باريس العام ١٩٣٠ وعاش في فرنسا حتى وفاته.

بدأ الفنان أعماله التصويرية في منتصف الأربعينيات، وكان مدفوعا بالرغبة في إيجاد الدوافع الكامنة وراء الأشياء، وخلال السنوات العشر التي قضاها في أعماله البحثية كان يحتفظ في ذهنه بصور من الطبيعة مثل الصخور ذات الأطراف المستديرة والتي كانت مياه جزيرة «بيلي – Belle» ترتطم بها في رفق وكذلك الخطوط المميزة للبيئة المحيطة مثل تلك الخطوط التي تطوق حدود مباني المدينة الفرنسية «غورديه» التي تنتمي إلى العصور الوسطى في عمارتها وكذلك البلاطات المصنوعة من الفخار في محطة ديفير بمترو الأنفاق في باريس، نُفذت بتقنية خاصة، حيث استخدمت الأفرع والعروق الصغيرة في شريط من البلاطات لتعطي الإحساس بملمس متميز.

ولقد كان فازاريللي من أكثر فناني القرن العشرين تميزا بالقدرة على الحلم، حيث كانت حياته كلها عبارة عن محاولة لجعل الفن بمنزلة كنز تنهل منه البشرية كلها، فقد استفاد من تجارب الحضارة الإسلامية واستخدم أبسط الأشكال الهندسية الأساسية عند الفنان المسلم وهي الدائرة والمربع والمعين والمضلعات الهندسية (الأطباق النجمية)، وبدأ يعيد صياغتها من خلال الثراء اللوني والتناغم في الملامس وتغييرها، كذلك استخدم في أعماله المطبوعة ملامح الفلسفة التي اتبعها الفنان المسلم من حيث اعتماده على الخطوط السوداء والبنية التي تحدد الأشكال وتعطيها تأثيرا منظوريا، وكذلك تعامل مع فكرة ملء الفراغ باستخدام العناصر الهندسية التي تضيف إلى العمل المنظور الحركي.

استوحى فيكتور فازاريللي هندسة التركيب والبناء من الخرط العربي (الأرابيسك) حيث إنه قد استفاد من الإيقاع المتكرر للأشكال المتشابهة التي تصنع من تجاورها وتكرارها عند تجميعها أمام العين حسا مخادعا يكاد يوشك على الحركة كما يوشك على السكون في آن واحد.

ومن هذا التردد بين الحركة والسكون نشأت عنده فكرة الإيهام بالخداع البصري التي قدمها وطورها في اتجاهات عديدة، على الرغم من أن بناءها قائم على أصل هندسي ثابت هو المربع المتحول إلى دائرة، أو الدائرة المتحولة إلى مربع، وهي نفسها فكرة بناء الشكل في الخط العربي هندسيا، ويتضح ذلك في الشكلين ٣٤ و٣٥، وهي فكرة تبدو كأنها استلهام مباشر لشكل مشربية عربية. فقد استغل الفنان العلاقة الهندسية للشكل والفراغ الموجودة في المشربية (الشكل) والضوء (الفراغ) وبمقارنة أشكال المشربيات وتوزيعاتها نجد شبه اتفاق بين مجموعة فازاريللي الفنية الأخيرة وبين نظرية تكرار المشربية.

وقد بلغت أعمال فازاريللي غاية كمالها وروعتها بعد ١٩٥٤، حين تم تكليفه بتنفيذ ثلاثة أعمال كبيرة لجامعة مدينة كاراكاس، التي كانت في مراحل البناء آنذاك، وكان من المفترض أن تنقل تلك الأعمال الثلاثة في آن واحد إيقاعات حركية ديناميكية وصورة للمدينة التي تعج بالحياة كما يراها ويصوغها الفنان.

ومنذ العام ١٩٦٠ أصبحت الأعمال المبكرة عنده والتي استخدم فيها الأبيض والأسود والتطبيقات الديناميكية في صورها السالبة والموجبة أكثر حيوية وتميزا، وفي الوقت نفسه أضيفت عناصر هندسية جديدة إلى ذلك الاتجاه الذي قدمه والذي اعتمد فيه على تعديل الأشكال والعناصر الهندسية التي يستخدمها في أعماله، وقد نالت أعماله شهرة على مستوى العالم، ويمكن القول إن أعماله قد أصبحت مدرسة في الفن أو اتجاها مختلفا فيه.

وقد أسس فازاريللي متحفا لأعماله في «غورديه» عام ١٩٧٠، ثم في العام ١٩٧٦ تسنى له تحقيق حلم حياته وهو افتتاح مؤسسة إكس أون بروفينس، وهي عبارة عن متحف وورشة لدراسة الأعمال الفنية المنفذة بطرق مختلفة وكذلك التصميمات الخاصة بفن العمارة وفي الوقت نفسه تضم المؤسسة استوديوهات وأماكن للعمل تم إعدادها وتجهيزها بشكل مميز بحيث تكون في خدمة الزائرين أو الفنانين بالشكل اللائق.

وقد ضم المتحف مئات من أعماله الفنية، وقد ذكر فازاريللي في إحدى المقالات العام ١٩٥٥، أن الطبيعة دائما هي نفسها التي تفصح عن مضمونها للأشياء من خلال شيئين (الحجم والأهمية).

فالأعمال الشعرية مثلا من الممكن أن تتفجر في ثنايا المجالات العديدة المرتبطة بالطبيعة كعلم الظواهر الفيزيائية، واليوم من الممكن أن يقدم لنا الحدس الفني مرادفات فنية لأفرع المعرفة الحديثة، وذلك من خلال العاطفة والإحساس والتقمص العاطفي وهي جميعا صياغات موجودة لدى كل فرد، ويكون ذلك في مقابل اللغة العلمية التي تتسم بكونها مقصورة على فئة محدودة بعينها، ويصبح الفنان التجريدي مغمورا في ذاته ولكن ليس ليبعد بها عن العالم الخارجي، وإنما لأنه يعتبرنفسه جزءا من الكل.

ومن خلال تلك الرؤية يحاول الفنان أن يبدع عملا فنيا لا نصفه بأنه مقلد للطبيعة، ولكن يمكن القول إنه هو الطبيعة ذاتها، وبتطبيق ذلك على أعمال فازاريللي يمكن القول إنه قد حاكى الفنان المسلم في ملء الفراغ وفي استخدام العناصر الهندسية نفسها مع استخدام ظاهرة التكرار إلى جانب تأكيده الأكبر على قوة وشدة اللون واستنباط ملامس للأسطح قد تختلف عن منهج ملامس الأسطح في الفن الإسلامي، ونلاحظ في الشكل ٣٦، مدى التوافق بين العنصر الزخرفي التجريدي والشكل الهندسي (المعين) في ملء جميع أجزاء اللوحة وإظهار التجسيم بالقيم اللونية. أما في الشكل ٣٧، فنلاحظ اختلافا

في منهجية الفنان حيث نجده قد استفاد من الحرف العربي والشكل الهندسي (المثلث) وهي عناصر إسلامية ترددت كثيرا في الزخرفة والرقش العربي الإسلامي، وعمد فازاريللي إلى تحويرها وتجسيمها من خلال الملامس الخطية.

ونلاحظ أنه قد أكد على ملامس الفراغ بخلفية اللوحة تاركا مساحة شكل الحرف العربي من دون ملمس. أما في الشكل ٣٨ فنلاحظ اتجاها آخر للفنان حيث تظهر فيها ملامح تشخيصية بصورة زخرفية، وذلك بتحديدها باللون الأسود وزخرفتها من خلال المربع الملون والدائرة في عملية تكرارية لملء فراغ اللوحة مع التأكيد على قوة الضوء واللون والملمس.

أما في الشكل ٣٩، فقد حاول الفنان استخلاص عناصر فنية من خلال الأشكال الهندسية مثل المربع والدائرة في توزيعها وتغيير حجمها وإيجاد علاقة قوية شديدة بين ألوانها في مساحة ذات بعد واحد مثلما نرى في الأعمال الفنية الإسلامية.

ونرى المنهج نفسه في الشكل ٤٠، مع تغيير شكل الإطار الخارجي للوحة وإظهار التجسيم من خلال القيم اللونية واستخدامه للألوان المكملة بطريقة الفنان المسلم نفسها في تحديد الأشكال بألوانها المكملة، وكذلك أيضا في الشكل ٤١، وقد بذل «فازاريللي» محاولات كثيرة لتأكيد ما كان ينادي به وهو توسيع رقعة انتشار اللوحة الفنية من خلال المستنسخات الطباعية، فنلاحظ في الشكلين ٤٢ و٤٣ التصميم نفسه واختلاف توزيع اللون على هذا التصميم للحصول على كثير من الأعمال الفنية المطبوعة من خلال برنامج قد اكتشفه لنفسه بالحاسب الآلي لإتاحة الفرصة لاقتناء هذه الأعمال الفنية وانتشارها بين المعتدلين والمتوسطين ماديا. أما في الشكل ٤٤، فقد استغل الفنان الأشكال السابقة نفسها وأعاد تلوينها وتجسيمها للحصول على شكل آخر جديد.

أما في الشكلين ٤٥ و٤٦، فقد نفذ الفنان فكرة استغلال عنصر هندسي واحد وتوزيعه على اللوحة ليكون هو نفسه التصميم لخلفية اللوحة، ثم معالجة التصميم من خلال تغيير اللون وتركيزه في بعض المناطق واستغلال تدريج الدرجات اللونية واختلاف اتجاه هذا التدريج لينتج عديدا من التصميمات المختلفة.

خوان ميرو

تعتمد أعمال الفنان خوان ميرو على حركة الخط الإيقاعية الحيوية الزاخرة بالانكسارات والالتفافات الحلزونية، التي تبدو أقرب ما تكون، من حيث الشكل، إلى أشكال حروف الكتابة العربية، فلها تقريبا نوعية الإيقاع نفسه، بل وفي كثير من الأحيان الملامح نفسها تقريبا، ولكنها تختلف عنها في أنها لا تنتظم داخل تكوين عام محكوم بقوانين مشابهة لتلك التي تحكم ملامح الفن الإسلامي أو حروف الكتابة العربية (الشكلين ٤٧ و٤٨)، كما أن التداخلات والتفاصيل الكثيرة للأشكال تصنع ما يبدو كالنسيج الزخرفي الإسلامي، مع الاختلاف أيضا في عدم خضوعها لمفهوم التنظيم الهندسي الدقيق الذي وضح في أعمال الفنان المسلم، ولهذا فإن الاستفادة عند ميرو تظهر في أعماله من خلال حيوية الإيقاع العام للأشكال وعلاقاتها شبه الزخرفية، وكثرة تفاصيله المتشابكة (الشكل ٤٩)، التي تشغل السطح كله كما هي الحال عند الفنان المسلم، الذي عمد في فنونه إلى شغل الفراغ بعديد من التفاصيل المتداخلة.

أندريه ماسون

استلهم أندريه ماسون أشكال حروف الكتابة العربية، ليس لجمالها، وإنما لما فيها من مطاوعة للمد والمط والثني والتدوير، بحيث تصبح طبيعة الاستخدام كزخارف حيوية داخل أشكال تشخيصية كما هي الحال في لوحته التي يصور فيها نورا مندفعا فوق ما يشبه حافة

هاوية، وقد تحول جسم الثور وما يحيطه من فراغ إلى ما يشبه عديدا من الحروف العربية المتداخلة بحيث فقدت ملامحها الأولية وأصبحت مثيرات للتعبير الحيوي فقط (الشكل ٥٠)، وهو بذلك يتشبه بما كان يفعله الخطاطون العرب حين يكتبون جملا داخل أشكال تشبيهية كالطائر والسمكة وغيرها، مع فارق أنه هنا لا يكتب جملا ذات معان، وإنما يستخدم الشكل الحيوي للحرف العربي فقط.

مارك توبي

تأثر مارك توبي بخطوط الكتابة العربية وبالزخارف الإسلامية بحيث تحولت في أعماله بعد أن أفقدها ملامحها الأساسية إلى إيقاع عام ديناميكي حاد يوحي بحركة غنية (الشكل ٥١)، حيث تصبح الحروف أقرب ما تكون إلى كائنات حية تتصارع في تشابك بتعبير حاد، برغم تجريديته.

كما تتميز أيضا أعماله بتداخل الخطوط فيها وتراكمها وتراكبها، بحيث تصنع نسيجا شبكيا تجريديا ذا حس صوفي خالص، يدعو المتلقي إلى نوع من التأمل الذي لا يتخلله العالم المادي [١٨]، مؤكدا تأثره بروح فنون الشرق الصوفية [١٩].

تأثير عناصر الفن العربي في بعض الفنانين المعاصرين

هناك كثير من الفنانين المعاصرين أمثال غوستاف كليمت الذي استفاد من استغلال بعض عناصر الزخرفة الإسلامية لملء فراغ لوحاته مع استخدام الشكل الهندسي (المثلث) الناتج من تقسيم اللوحة تقسيما قطريا واستغلال العنصر البشري للتأكيد على تجريدية العمل الفني، والشكل ٥٢ يؤكد مدى استفادته من الفنون الإسلامية.

كذلك نلاحظ أن هناك فنانا آخر هو نيكولاس كيرشنك الذي استفاد من السجاد الإسلامي، وعمد إلى تبسيطه وتجريده من عناصره الزخرفية ليصبح مساحات فنية تجريدية، ولكنه لم يستطع أن يتحرر من اللون الشرقي في السجاد، وخصوصا اللون الأحمر، ونلاحظ ذلك في الشكل ٥٣.

كذلك الفنان الألماني ماكس إرنست الذي استفاد من العناصر الزخرفية الإسلامية بصورتها الأصلية في شرائط عرضية بإحدى لوحاته إلى جانب التركيز على تحقيق التوازن بالقوانين الرياضية ومعادلة هذه الشرائط الزخرفية بدائرة أعلاها، وكذلك نلاحظ أنه استفاد من المشربيات في عمل مجسم مركب لها، منها التبسيط في عناصرها الزخرفية وكذلك حاول أن يربط بين القديم والحديث من دون إضافة إلى القديم في أعماله (الشكل ٥٤).

وأخيرا يمكن القول «إن الفنون الإسلامية لها تأثيرها في كثير من الفنانين المعاصرين وفناني النهضة والاستشراق، وأن الفن الإسلامي معين لا ينضب ورافد ينهل منه الفنانون ويعطون أعمالا حديثة تتميز بروح العصر وأصالة الماضي».



الباب الثالث

الفن الحديث وروح الفن الإسلامي

white

7

نحو قيم جمالية جديدة في الفن الحديث

نتطرق في هذا الباب إلى الحديث عن العوامل التي أدت إلى اقتراب الفن الحديث من روح الفن الإسلامي وتأثره به. والفن الحديث، إنما يعني تلك الاتجاهات الفنية الرائدة التي جاءت مع فجر هذا القرن، كرد فعل لما كانت عليه أوضاع وأساليب الفن القديم في عصوره وأشكاله السابقة، من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، حتى نهاية المدرسة التأثيرية التي تعد آخر حلقة من حلقات هذا الفن الذي يطلقون عليه الفن المطابق. ولقد جاءت تلك الاتجاهات كرد فعل للاتجاهات السائدة من قبل، ليس من ناحية أساليب الأداء وطرق المعالجة فقط، بل من الناحية الفكرية والفلسفية كذلك.

«استطاع العلم والفن أخيرا أن يصلا إلى قمة درجات الامتزاج ليحققا أجمل صورة لتعانق نتاج العقل وثمار الوجدان في سبيل الارتقاء بالقيم الحضارية الإنسانية، وتحقيق حياة أفضل للإنسان على هذه الأرض»

المؤلف

ومن هذه الحدود انطلقت مذاهب الفن الحديث بصورها المتعددة وقوالبها المتباينة التي لم تكن معروفة قبل نهاية القرن التاسع عشر.

أولا: جذور ثورة الفن في القرن التاسع عشر

يخطئ من يظن أن ظهور الفن الحديث قد جاء مع مطلع هذا القرن بشكل فجائي، أو أنه فن طفري. ذلك أن أي تحول حضاري لا ينشأ من فراغ، بل لا بد له من دوافع ومؤثرات، وبواعث ومسببات تؤدي إلى حدوثه. ولقد أثبت التاريخ أن جميع الظواهر الفنية التي توالت على تاريخ الفن كانت محصلة للعوامل الفكرية والسياسية والاجتماعية التي عاصرتها.

ولقد كان لثورة الفنان الحديث، في مطلع القرن العشرين، على تقاليد الفن الأكاديمي عدة بواعث ومقدمات، امتدت جذورها إلى بداية القرن التاسع عشر، وارتبطت باعتبارات وعوامل مختلفة اجتماعية وسياسية وعلمية وفكرية.

ولعل من أهم هذه الاعتبارات والتحولات آنذاك تحرير الفن والفنان من قبضة الحكام والنبلاء والأمراء والإقطاعيين، وانعتاق الفنان من سيطرة الكنيسة وسطوة رجال الدين اللتين كانتا قيدا على الفنان يكبل حريته ويحول بينه وبين التعبير عن ذاته ورؤاه الخاصة ويوصد في وجهه سبل الخلق والابتكار، حيث كانت الكنيسة تفرض على الفنان الموضوع بل وأسلوب الأداء أيضا.

فلم تكد الثورة الفرنسية تندلع في العام ١٧٨٩، حتى تغيرت نظرة المجتمع إلى الفن ولم يعد يُنظر إلى رسالة الفن على أنها خدمة فرد، ملكا كان أو حاكما، أو طبقة معينة من الشعب، هي الطبقة الخاصة أو المثقفون، بل أصبحت رسالة الفن هي مخاطبة الجماهير والعامة أيضا، وتحول الفن من فن أرستقراطي فردي إلى فن اجتماعي جماهيري.

وبهذه الحرية، وبهذا الخلاص أمكن للفنان التحول عن الأوضاع والموضوعات الأرستقراطية السائدة، وتأكيد ديموقراطية الفن في أوضاعه وموضوعاته الواقعية التي يصور فيها الحياة اليومية العادية، ويخاطب فيها جموع الطبقة الكادحة، وقد تجسد هذا بشكل مباشر في كل من الاتجاه الرومانتيكي والواقعي.

كما تحرر الفنان أيضا من التعاليم الأكاديمية الصارمة التي وضعت بذورها أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا منذ إنشائها في عهد لويس الرابع عشر في منتصف القرن الماضي، حيث تسلمت منذ ذلك الوقت، رسالة فن أوروبا عندما كان الفن الإيطالي في مرحلة احتضاره. وكانت تلك التعاليم تفرض على الدارسين والفنانين المحترفين حصر اهتمامهم في الموضوعات الكبرى والشخصيات المهمة المستمدة من الأساطير اليونانية، وتحرم عليهم الاهتمام بتصوير الطبيعة أو موضوعات الحياة اليومية. كما كان الفن وفقا لهذه التعاليم يضع نفسه في خدمة الدولة لا الأفراد، ولا الشعب، والدولة هنا تعني الحاكم أو المالك الذي هو الناقد وهو الحكم الذي لا يُخطئ رأيه أبدا.

كما تمكن الفنان أيضا من الانطلاق خارج مرسمه ليعبر بصدق عن الطبيعة بجوها وشمسها وضوئها، ما أسفر عن بزوغ المدرسة التأثرية. حيث كان الفنان على مدى عدة قرون يرسم لوحاته بين جدران مرسمه، ولكن مع ظهور المدرسة التأثرية اتجه الفنان بصفة مباشرة إلى الإنتاج أمام موضوع العمل نفسه.

في ظل هذه الحرية، ومع انهيار ذلك الأثر الأرستقراطي في الفن بدأت الحركات الفنية مسيرتها في الانتقال من حركة إلى أخرى... ابتداء من الرومانسية حتى وصلت إلى المدرسة التأثرية التي تعتبر في تاريخ الفن الحد الفاصل بين عالمي الفن القديم والفن الحديث.

حتمية التغيير

إن قانون التطور لهو سمة أساسية من سمات الحياة، وسنة سائدة تحكم هذا الوجود. ولطالما مر هذا الكون، بكائناته ومخلوقاته منذ بدء الخليقة حتى اليوم، بالكثير واللامتناهي من التغييرات والتطورات من النواحي العضوية والنفسية كافة، حتى أصبحت هذه المخلوقات على هيئتها الحالية.

ولعل سنة هذا التطور تنطوي باستمرار وبصفة دائمة على اعتبار أساسي ومهم، وهو إرادة التغيير إلى الأفضل دائما... الأفضل في إطار جنس بذاته... والأفضل بالنسبة إلى البشرية والإنسانية بشكل عام.

وإن كانت حرية الفنان - التي تحدثنا عنها - لا تعد وحدها من الأسباب والعوامل المباشرة التي أدت إلى حدوث التطور العظيم الذي شهده الفن في مطلع القرن العشرين، والتي فجرت ثورة الفن ودفعت إلى هذا التحول الهائل في مجراه، فإنها تعد من العوامل التي عبرت الطريق ومهدت السبيل لهذه الثورة.

بيد أن هناك من العوامل الأخرى ما يعد أقوى تأثيرا وأكثر مباشرة في ثورة الفن الحديث على تقاليد الفن الأكاديمي، تلك العوامل التي أدت بالضرورة والحتمية إلى انطلاق شرارة هذه الثورة.

لقد ظل الفن التشكيلي طوال تاريخه الطويل، قبل بزوغ فجر القرن العشرين، مرتبطا بالواقع المرئي تمام الارتباط ووثيق الصلة به. فقد ظلت المثاليات الأولمبية والفلسفات الجمالية الإغريقية تسيطر على الفن في مسيرته الطويلة منذ ظهور نظرية المحاكاة لأرسطو. ذلك المبدأ الذي سار عليه الفنانون بدورهم حتى آخر ذلك الشوط الطويل. إذ كانت محاكاة الطبيعة، وتقليد الواقع هما مثالية الفن التشكيلي التي احتذاها، ومنهجه الذي التزم به، وطريقه التي لم يحد عنها طوال قرون كثيرة. حيث اتخذ الفن خلال مشواره الطويل، منذ الحضارة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد،

مرورا بعصر النهضة الإيطالية حتى القرن التاسع عشر، واقعية الأداء، والمطابقة الطبيعية للأشكال والأجسام ومحاكاة مظهرها البصري وتقليد واقعها المرئي بكل دقة.

وفي إطار المطابقة والمحاكاة اتخذ الفن صورا مختلفة وأطوارا متتالية من الكلاسيكية إلى الرومانسية ثم الواقعية، حتى المدرسة التأثرية التي هي آخر حلقات تطور فن المطابقة قبل ثورة الفن الحديث.

ولكن لم يكد القرن التاسع عشر يبلغ نهايته حتى أصيبت الحركة الفنية بالجمود والشلل، ما جعلها تقف عاجزة عن مواكبة مسيرة التقدم، ومسايرة ركب التطور الفكري والحضاري، إذ وجد الفنان نفسه - وقد بلغ نهاية المطاف - يسير في طريق مسدودة، وأنه لم يعد هناك مجال لخطوة جديدة يخطوها على هذا الدرب. فها هو الفنان الذي ظل قرونا طويلة يحاكي الطبيعة في لوحاته تحت مختلف المسميات، قد بلغ أعلى قمم المهارة والتفوق في الأداء في مطابقته للطبيعة ومحاكاته للواقع، بحيث لم تعد هناك مستويات يمكن الوصول إليها أعلى من ذلك المستوى الذي بلغه. ما حدا الفنان على التفكير جديا في طريق الخلاص التي تخرجه من هذا الحرج والبحث عن الجديد في الرؤية، والجديد في الأداء أيضا.

ومما زاد من حدة هذا الموقف الذي بلغه الفنان التشكيلي آنذاك تلك المفاجأة التي ألقى بها العلم في طريق الفنان، وأعني بها اختراع الآلة الفوتوغرافية (الكاميرا). فلقد كان لاكتشاف هذه الآلة في منتصف القرن التاسع عشر الأثر العظيم في حركة الفن التشكيلي، ذلك الأثر الذي أدى إلى هذا التحول في رؤية الفنان، بل في مجرى الحياة الفنية بأسرها؛ ذلك أن الفنان الذي ظل طوال عهوده السابقة مخلصا للطبيعة فيما ينتجه من أعمال فنية تطابق أشكال الطبيعة، قد وجد نفسه أمام تلك الآلة التي تسجل

الطبيعة بكل حذافيرها تسجيلا واقعيا، وتنتج صورا تبلغ في تفاصيلها ودقتها ومحاكاتها للطبيعة ومطابقتها للواقع أبعد الحدود من دون أدنى عناء.

وهكذا كان على الفنان أن يدرك أن عمله بهذا الشكل يتساوى في جموده وآليته مع ما تنتجه الآلة. وأن عمله إذا وقف عند هذا الحد، فإنه بذلك يخلو من أي قيمة إبداعية، ويتجرد من الطاقة الابتكارية الخلاقة. وعلى هذا وجد الفنان نفسه أمام حتمية التعبير والتغيير، حيث يجب عليه أن يسير بفنه في طريق أخرى، وأن يسمو بوظيفته عن وظيفة الآلة التي انتصرت عليه في هذا المجال، وجعلته يعترف أخيرا بالحدود الضيقة والمتواضعة للقدرة البشرية على نقل الواقع.

ثانيا: العوامل التي أدت إلى ثورة الفن الحديث على التقاليد القديمة

عند هذه الحدود، وعندما أدرك الفنان أن الثورة على تقاليد الفن القديم هي أمر محتوم بالنسبة إليه، أطلق بصره إلى الأمام في وقفة متأملة، في محاولة لتحسس معالم الطريق المأمولة، كما يضع قدمه متخذا أولى خطواته على طريق الخلاص. وبعد تفكير عميق، ودراسة واعية، واستيعاب كامل لكل المفاهيم والمتغيرات الحضارية التي تحيط به من كل النواحي، الفكرية والتاريخية والعلمية... إلخ، استطاع الفنان أن يرسم خط ثورته، وأن يدرك أن طريق الثورة وسبيل الخلاص تتمثلان في وسائل محددة وعاها جيدا وأخذ في تحقيقها بكل ثقة وحماس.

ومن أهم دوافع الفنان الحديث لتحقيق غايته وثورته على تقاليد الفن القديم:

(١) تحول الفكر الجمالي

كان على الفنان أن يدرك أن أولى خطواته على طريق الثورة على تقاليد الفن القديم، بل أهمها، هي إعادة النظر في الآراء والفلسفات الجمالية التقليدية السائدة، ومحاولة الخروج منها بمفاهيم متقدمة تدعم ما يتطلع إليه الفنان من غايات.

ولعل أولى ثمرات هذه الخطوة هي تحول الفكر والفلسفة الجمالية عن المثاليات الأولمبية السائدة إلى مفاهيم لم تكن مطروحة من قبل؛ ذلك أن المذاهب الفنية التقليدية التي سادت منذ العصر الإغريقي، كانت تقوم على الفلسفات والنظريات الجمالية التي كانت صدى لآراء كبار الفلاسفة اليونانيين وأفكارهم حول الفن والجمال. ومن أبرز هذه النظريات نظرية الجمال المثالي لأفلاطون، تلك النظرية التي تسعى إلى تحقيق الشكل المثالي، والتي ترمي إلى أن الجمال هو صورة مثالية للشيء ترتفع به من مستوى الجمال الطبيعي إلى أرفع مستوى من الجمال يمكن لذلك الشيء أن يبلغه على يد الفنان، وإذا كان هذا التمثيل الصادق لعالم الظواهر الحسية هو مفهوم المذاهب الفنية التقليدية لنظرية أفلاطون في الجمال، فإن النظرة التقدمية في الفن اتخذت من مثالية أفلاطون منطلقا ميتافيزيقيا آخر يناهض ذلك المفهوم، حيث يقوم على إعطاء الاهتمام للشكل الجوهري بدلا من الشكل الظاهري؛ ذلك أن حقيقة الشيء، وفقا لهذا المفهوم الجديد، هي أبعد من مجرد واقعه المرئي، وأعمق من ملامحه البصرية، وأشمل من مظهره الحسي. إنها حقيقته الكلية الشاملة، حقيقته الجوهرية الكامنة وراء مظهره وشكله الخارجي، إنها الحقيقة الباطنة غير المرئية.

وعلى هذا، فقد تحول هدف الفنان من مجرد البحث عن مظاهر الأشياء وأشكالها السطحية، إلى البحث عن الشكل الجوهري، الذي يعبر عن الصفات والمعاني والمضامين الكامنة وراء الشكل الخارجي، إيمانا من الفنان بأن الحقيقة الظاهرة للأشياء قابلة للتحول دائما، وعرضة للزوال والتغير. أما الحقيقة المطلقة فهي خالدة أبدا، وأزلية دائما. ولهذا فقد بدأ الفنان في البحث الدائب عن المطلق... عن الجوهر.

ومن جهة أخرى فقد تجددت في الحياة الفنية وفي محيط الفكر الجمالي مبادئ النظرية الفيثاغورثية في الجمال، تلك التي تقوم على أن الكائنات والعناصر الموجودة بالطبيعة تستند في تكوينها إلى بناء معماري رصين، وأن الجمال المثالي الخالد في هذا الكون إنما يقوم على نسب هندسية دقيقة وعلاقات رياضية محكمة. ومن ثم فإن هذا الجمال الذي يقوم على الأوضاع الهندسية هو جمال عقلي صرف، وتذوقه هو تذوق موضوعي بحت يستند إلى التأملات العقلانية. وهذا النوع من الجمال الفيثاغورثي الذي يطلق عليه هيتيكير – Hautecoeur (١) «الجمال المعماري» يختلف عن الجمال العضوي الذي يستند في تذوقه إلى الأحاسيس والمشاعر والعواطف.

وهذه الآراء الفيثاغورثية التي بعثت من جديد فتحت الطريق أمام الفنانين لبداية رؤية جديدة للطبيعة والجمال. تلك الرؤية التي تبحث عن الجمال الخالد في الحقيقة الكلية المطلقة، والتي تعتبر أساسا لكثير من الاتجاهات والحركات الفنية الجديدة التي تقوم على تجريد الواقع المرئي من كل القشور السطحية بهدف الكشف عن ذلك الجمال الكامن في الحقيقة المطلقة.

ولقد امتد أثر هذا البعث الجديد للنظرية الفيثاغورثية إلى آراء فلاسفة الجمال في العصر الحديث، أمثال شوبنهاور الذي أفسح بآرائه في التجريد الموسيقي الطريق أمام الحركات الجديدة في الفن التشكيلي، تلك التي تمثلت في أعمال سيزان الذي يعد من أوائل الفنانين الذين آمنوا بأن مهمة الفنان هي اكتشاف الحقيقة الجوهرية الخالدة لأشكال الطبيعة. كذلك في أعمال ماتيس الذي يقوم البناء الفني عنده على علاقات رياضية، كما نراه أيضا في أعمال كاندينسكي الذي تَمثّل ميله إلى الوصول إلى الحقيقة المجردة للأشياء في أن يقيم مذهبه التجريدي على أساس آراء شوبنهاور في التجريد، الذي يعتبر

الموسيقى مثالا لذلك حيث تستقل عن عالم الظواهر الخارجية للتعبير عن الحقائق المطلقة والمجردة، وفي فن بيكاسو الذي تتجرد فيه الأشياء من جميع علاقاتها الظاهرة قصد الوصول إلى روح الشيء وجوهره.

وإلى جانب اتجاه الفنان الحديث إلى إعادة النظر في آراء قدامى فلاسفة الإغريق في الجمال ومحاولة الانطلاق بها إلى أبعاد جديدة، توالى - من جهة أخرى - ظهور فلاسفة الجمال في العصر الحديث بنظرياتهم وآرائهم الجمالية التي تؤكد ذلك الجانب الميتافيزيقي الذي أصبح محور اهتمام الفنان الحديث.

فإلى جانب نظريات أفلاطون وأرسطو وفيثاغورث في الشكل المثالي، والشكل الجوهري والشكل المجرد، ظهرت نظريات عمانويل (عالم الجمال) في الظاهر والحقيقة، وكروتشه في الشكل المعبر عن المضمون، ما جعل لهذا الجانب الميتافيزيقي شأنا كبيرا حتى أصبح الأساس المهم الذي تستند إليه مذاهب الفن التشكيلي الحديث.

وهكذا فإن هذا التطور الكبير الذي حدث في الآراء والفلسفات الجمالية، وتوالي ظهور النظريات الحديثة في تفسير الجمال وتقنينه، وضع الفنان الحديث أمام حتمية العمل على تجديد فكره ورؤاه التقليدية، بما يواكب هذه الرؤى والمثاليات الجمالية الجديدة، حيث أصبحت هذه النظريات الجمالية الجديدة سندا مهما للفنان الحديث.

وتبع تغيير رؤى الفنان للطبيعة، وتغيير مفهومه التقليدي للجمال، تحول كبير في أساليب الأداء وفي القيم الجمالية التي يسعى الفنان إلى تحقيقها في أعماله، حيث تحتم على الفنان استبدال القيم الجمالية التقليدية التي تحاكي أوضاع الواقع وأشكاله بقيم أخرى تقدمية تتفق مع المثاليات والمفاهيم الجمالية الجديدة، ذلك أن أساليب الأداء القديمة التي تعتمد على المطابقة الشكلية لظواهر

الأشياء أصبحت وفقا للمفهوم الجديد غير مجدية ومقصورة على التعبير عن الشكل الجوهري الذي يتعدى الشكل الظاهري. فكان من المحتم ابتكار أساليب أداء جديدة أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق المطلقة والمعاني الخالدة.

وعلى هذا تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية وأصبح أكثر ارتباطا بالأشكال المجردة التي لا تعني في ظاهرها شيئا ولكنها تنطوي في باطنها على كل شيء، وأعلن الفنان نهاية ارتباطه بالشكل الإنساني، فانتهى بذلك عهد الإنسان بوصفه محورا للفن ورمزا للجمال، وسقطت القواعد الجمالية والقوانين الذهبية الصارمة في الجمال التي وضعها فلاسفة الإغريق، وأصبحت اللوحة الفنية مجموعة من الخطوط والأشكال المجردة التي لا تحمل أي مدلول طبيعي ولا ترتبط بالأشكال الواقعية المألوفة المتعارف عليها والتي لا تعكس إلا الجمال الفني البحت.

ومن جهة أخرى تمثل التحول الجمالي إلى الجانب الميتافيزيقي في إسقاط بعض القيم التقليدية في الفن. حيث ذهبت بعض المذاهب الفنية الحديثة - التي تقوم على التعبير عما وراء الواقع كالفن السريالي - إلى إسقاط الجانب الأخلاقي في الفن، حيث تحول القيم الأخلاقية - في نظر أصحاب هذا المذهب - دون الغوص في أعماق الأشياء لكشف حقيقتها الكامنة الباطنة.

كما عمدت بعض المذاهب إلى التضحية بالقيم الجمالية في سبيل الوصول إلى المضمون والحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الشكل. وبذلك فقد أقام أصحاب هذه المذاهب القيم الجمالية حدا فاصلا بين الفن والجمال. وذلك «حتى يستطيع الفن أن يتحرر من قيود الجمال الماضية، وكي ينطلق إلى آفاق أرحب تستند إلى براءة التعبير وتلقائيته، إلى أساليب ابتكارية مستحدثة» [٢].

(٢) مواكبة التطور العلمي وروح العصر

حمل القرن العشرون تطورا حضاريا هائلا في مختلف ميادين الفكر والعلم، وذلك التطور والتفوق الحضاري امتد أثرهما إلى كل مناحي الحياة، ومن بينها الحياة الفنية. فإلى جانب النظريات الجمالية والمفاهيم الفلسفية الجديدة التي استند إليها الفنان الحديث في رؤيته الجمالية الجديدة وفي ثورته على مفاهيم الفن القديم، وجد الفنان نفسه أمام اكتشافات علمية جديدة مذهلة، ونظريات حديثة تتوالى بسرعة مدهشة، الأمر الذي هز أعماق الفنان بشكل ملح وعنيف، حيث كان لهذا السباق العلمي الرهيب والتفوق الهائل الذي أحرزه العلم في المضمار الحضاري، أثره البالغ في دفع عجلة الفن دفعات قوية إلى الأمام تواكب تطور العلم وتعوضه كثيرا مما فاته، حتى استطاع العلم والفن أخيرا - وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين - أن يصلا إلى قمة درجات الامتزاج ليحققا أجمل صورة لتعانق نتاج العقل وثمار الوجدان في سبيل الارتقاء بالقيم الحضارية الإنسانية، وتحقيق حياة أفضل للإنسان على هذه الأرض.

وفي هذا العصر الذي سيطر فيه العلم والتكنولوجيا على الحياة، ومع تلك الآمال الجديدة والآفاق الواسعة التي فتحتها النظريات العلمية نجد أن الفنان التشكيلي الذي استنفد كل رؤاه وموضوعاته وأساليبه، وملّ الرؤية السطحية التقليدية، يستنجد بكل السبل المتاحة حوله لتخرجه من أزمته. وكانت نظريات العلم ميدانا خصبا لجأ الفنان إليه.

ولعل أولى محاولات الغزو العلمي لميدان الفن هي ما تمثل في تلك الحركة الفنية المسماة بالتأثرية، ذلك المذهب الذي ظهر في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بزعامة مونيه، وسيزان، وبيسارو، والذي يستند إلى نظريات العلم في تحليل الضوء.

ثم بلغ صدى النظريات العلمية مبلغه الهائل في حقل الفن في أوائل القرن العشرين متمثلا في هاتين المدرستين اللتين ذاعتا آنذاك، وهما الحركة التكعيبية والحركة المستقبلية. فبينما قامت المدرسة التكعيبية - التي مهد لها وأوحى بها سيزان - بزعامة براك وبيكاسو على رد جميع الأشكال الطبيعية إلى أصولها من الأشكال الهندسية، وهذا هو أساس النظرية العلمية في التبلور، قامت الحركة المستقبلية على أساس النظرية النسبية لأينشتاين، تلك النظرية التي غيرت المفهوم السائد للزمان والمكان المطلقين والتي أدت - في ميدان الفن التشكيلي - إلى تحقيق البعد الرابع الذي يربط بين الزمان والمكان وإحلاله محل البعد الثالث التقليدي. وبهذه النظرية أيضا حلّت في مجال الفن الرؤية الكونية مكان الرؤية الواقعية الآنية.

كما يتمثل أيضا انعكاس النظريات والأبحاث العلمية على الفن الحديث في أكثر الاتجاهات الفنية حداثة وهو فن الخداع البصري (Pop Art) الذي تزعمه الفنان المجري فيكتور فازاريللي في منتصف القرن العشرين، يقوم هذا الاتجاه على أساس علمي مؤداه الخداع في عملية الإدراك الحسي البصري، وما ينتج منه من ذبذبات على شبكة العين ينتج منها إحساس العين بحركة الشيء المدرك، وهذه الحركة ليست حركة حقيقية في الأجسام والأشكال، بل هي حركة وهمية تحس بها العين فقط.

وإلى جانب هذه الاتجاهات الفنية ظهرت أيضا اتجاهات أخرى تقوم على نظريات وأبحاث علمية في مجال الذرة ومكوناتها والصور الحركية لهذه المكونات، وفي مجال الموجات الكهربية والمغناطيسية والضوئية والإشعاعات، والقوى النووية... إلخ. تلك الاتجاهات الفنية التي تحوّل الفنان في كنفها من مصور يتقن رسم كل أشكال الطبيعة من مخلوقات وكائنات، وجمادات، إلى باحث متخصص صغرت رقعة اهتمامه ولكنها ازدادت جدية وعمقا.

ويتلخص تأثير العلم والتكنولوجيا في الفن في القرن العشرين في أمور ثلاثة هي:

أ - من حيث المضمون: إذ برزت مفاهيم ورؤية جديدة للعالم مستمدة من الاكتشافات العلمية مثل الجزيئات، الإيقاع الحياتي، الخداع البصري، الفراغ، علاقة الحركة بالكتلة، علاقة الحركة بالزمن، القوة المغناطيسية، الرؤية الحلمية، الحدس الكمبيوتري.

ب - من حيث الأسلوب والمواد المستعملة: حيث الاستفادة من كل المخترعات العلمية (الماكينة/الأشعات/الفوتوغراف/الميكروسكوب/ الصوت/ الكيماويات).

جـ - من حيث الشكل: حيث أصبح ميكانيكيا أو تجريديا هندسيا أو نسيجا.

وإلى جانب أبحاث ونظريات العلوم الطبيعية والرياضية، فقد اتخذ الفن الحديث من التطور في مجال العلوم الفلسفية والنظرية أيضا سندا مهما في انطلاقه وتحرره من الأوضاع الفنية التقليدية. فلقد ظهرت منذ مطلع القرن العشرين النظريات الحديثة في علم النفس، ومن أبرزها نظرية سيغموند فرويد عن اللاشعور، وأبحاثه في التحليل النفسي، وتقوم هذه النظرية على دراسة أعماق النفس البشرية والنفاذ إلى أغوار اللاشعور وما يصدر عنه من رؤى وتصورات رمزية حالمة وغامضة أيضا. ما أدى إلى بزوغ المذهب الفني المعروف بالسريالية، الذي يستمد أساسه من عالم آخر بعيد عن الصور الواعية المشاهدة في عالم الواقع. ذلك هو عالم العقل الباطن بكوامنه من نزعات ورغبات وميول، وبلغته من أحلام وإشارات ورموز. ويعد هذا المنهج الفني الجديد في جملته رفضا للواقع وبحثا عن منابع جديدة للفن فيما وراء الواقع.

وهكذا... فإن هذه الحركات والاتجاهات الفنية التقدمية وغيرها جاءت نتيجة حتمية وصدى مباشرا للنظريات والأبحاث العلمية. وعلى الرغم من قول رينوار: «إن الصورة الجميلة لا تخلقها

النظريات»، وعلى الرغم من موجات الجدل والاختلاف، أو مناحي الإثارة والدهشة التي يمكن تصورها إزاء هذه الاتجاهات الفنية الحديثة. فإننا لا نستطيع أن ننكر أثر هذه النظريات في رؤية الفنان الحديث، أو ننكر قيمة هذه النظريات بوصفها رد فعل لانفعال إنسان العصر، واستجابة الفنان لروح عصره، ومواكبته للمتغيرات الحضارية في المجالات كافة.

وإذا ما تأملنا ملامح القرن العشرين وتعمقنا في سماته المميزة نجد أنه عصر الكشف والاختراع والبحث والإبداع، حيث حقق الإنسان فيه أرقى مستويات التفوق والتطور الحضاري في كل نواحي الفكر والعلم والفن، بلغت ذروتها في الفترة ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية، حيث أخذت الأفكار التقليدية في الفكر والفلسفة والعلم والأدب والفن تتلاشى وتحل محلها تصورات ورؤى جديدة للعقل والإنسان... للعالم والكون.

فإلى جانب التفوق الحضاري والتطور المادي الذي فتح أمام إنسان هذا القرن آفاقا جديدة، ووضع بين يديه إمكانات هائلة، وفرصا أفضل للحياة، فقد صدم هذا التطور إنسان هذا العصر صدمة عنيفة هزت أعماقه وزلزلت كيانه وأصابت بنيته النفسية والاجتماعية بتصدع كبير؛ فلقد زحفت الآلة في هذا العصر إلى كل نواحي الحياة وسيطرت عليها كما يقول يوسف مراد:

« ... رمز التكرار الأعمى الذي يستمر بلا هوادة. أنها يسرت السبل لإرضاء كل ما يشتهيه المرء، وقدمت صورا زائفة ممسوخة من الإرضاء العاجل. ولهذا السبب يعيش إنسان القرن العشرين في جو رهيب من القلق والخوف والوحشة، لأن السعادة الحقة ليست في إرضاء حاجات الجسد، بل في إرضاء حاجات الروح وري تعطشه إلى المثل العليا» [٣].

وهكذا أصبح الفراغ والعبث والقلق، كما يقول المفكر رينيه هويغ، هي التسميات الأكثر ترددا في عصرنا هذا. وفي هذا الجو المشحون بالقلق والغموض والاضطراب تختنق المبادئ، وتجهض

القيم، وتموت المثل؛ ذلك أن هذه المبادئ والقيم والمثل لا تنمو إلا في مناخ تشعر فيه النفوس بحريتها، والقلوب بطمأنينتها. كما أن هذا القلق الذي تخيم ظلاله على نفوسنا وعقولنا، وذلك الغموض الذي تجثم أشباحه على صدورنا وقلوبنا يجعلان من هذا العصر، عصر التساؤل الملح، والحيرة المؤلمة عن مصير الإنسانية ومقدرات الإنسان.

ومن هذا المآل الذي آل إليه إنسان هذا العصر ترسبت في أعماقه بذور الثورة على قيود المدنية الزائفة والتمرد على هذا الزيف المصطنع، ورفض هذا الواقع بل وهدمه أيضا، وتولدت في نفسه الرغبة الجامحة في تحطيم تلك القشور البراقة التي تخنق فيه الحياة وتكبل نبضات وجدانه، وأصبح إنسان هذا العصر بوجه عام ثائرا دائما، رافضا دائما، متمردا دائما.

وهكذا جاء القرن العشرون بأزمة الإنسان الحديث... بل بمأساته أيضا.

مظاهر أزمة الفن الحديث

لما كان الفن دائما هو المرآة الصادقة التي تعكس روح العصر وطابعه، فقد حمل فن القرن العشرين أزمة إنسان القرن العشرين أيضا، حيث جاء الفن الحديث بثورته ترديدا لتلك السمات التي تطبع عصرنا، وتعبيرا عن تلك المفارقات والمتناقضات التي تتنازع إنسان هذا العصر في آن واحد، إنه ذلك الشعور بالأمل والألم، الحب والكراهية، الفرح والحزن، الرضا والسخط، القبول والرفض. كما عكس الفن الحديث بشكله ومضمونه ورؤاه كل معاني الآلية والضوضاء والقلق والذهول وضياع الإنسان... إلى آخر تلك المعاني التي تشكل الروح العامة لهذا العصر.

كما حمل فن القرن العشرين روح القرن العشرين أيضا، بما انطوت عليه من تصورات ورؤى جديدة للعقل والإنسان، وللعالم والكون. فتطور التصوير من رؤيته القديمة التي كانت تقوم على قواعد المنظور، على أساس النظر إلى اللوحة من زاوية واحدة، إلى رؤية جديدة تتعدد فيها المنظورات، وتتعدد زوايا الرؤية؛ حيث تشاهد فيها العين اللوحة من أكثر من زاوية وفي أكثر من مستوى في وقت واحد. وذلك وفق ما يقول الفيلسوف ديكارت في نظريته: «إن كل النقط مراكز يمكن استخدامها للملاحظة». كما تطورت أيضا رؤية المكان، وتبدل تصور الفراغ والمسافات والأبعاد الفضائية، فحل البعد الرابع الزمني، محل البعد الثالث القياسي، وتبدل الفضاء الأرضي بالفضاء الكوني.

كما حمل الفن الحديث أيضا ثورة الفنان على الآلة وتمرده عليها... تلك الآلة التي سيطرت على حياته، وأفقدته الصلة بينه وبين الخامات الطبيعية التي حولتها الآلة بقدرتها على الصقل إلى خامات جامدة لا حياة فيها. فأعلن الفنان ثورته على هذه النعومة التي سئمها، وعاد إلى ذلك الملمس الخشن الأصيل للحياة الطبيعية الذي أفقده العصر الإحساس به.

بيد أن الفنان الحديث قد حمل في نفسه أيضا مضمونا انتقاميا لا واعيا تجاه الآلة التي صنعها هو فسيطرت عليه. فعمد إلى استخدامها وترويضها وتطويعها أداة طيعة لفكره وإرادته وسيطرته، وذلك سواء فيما استخدمه الفنان من المعدات والأدوات ووسائل التنفيذ الآلية، أو فيما زود به لوحاته وتماثيله من حركة أو إضاءة آلية. ولقد كان من الطبيعي أن تنعكس على الفن الحديث تلك الصيغة التجريبية التي يصطبغ بها العصر الحديث بوصفه عصر كشف وتجريب، فانطلق الفنان ليجرب ويبحث، ليجد ويكتشف. فكان هذا البحث المتواصل من الفنان عن نمط جديد في التعبير، وأساليب جديدة في الأداء، وصيغ جديدة في الخلق...

ولعل هذا ما يفسر لنا تقلب الفنان الحديث من اتجاه إلى آخر، وانتقاله من أسلوب إلى آخر، حتى تعددت المدارس الفنية بصورة كبيرة في هذا العصر.

ومن جهة أخرى لم تعد القيم الجمالية وحدها أهم ما يشغل الفنان، حيث كان طبيعيا أن يعكس الفن هذه الثورة العقلية لإنسان هذا العصر، وأن يكون الفن الحديث فنا فكريا يسعى إلى اكتشاف سر الوجود وسبر أغواره ومعرفة حقيقته وتحليل مكوناته... لا مجرد تأمل هذا الوجود والاستمتاع بما ينطوي عليه من قيم جمالية. كما كان من الطبيعي أيضا على الجانب المقابل لذلك أن ينطلق الفنان الحديث إلى آفاق وجدانية ونفسية بعيدة، وأن يصبح أكثر تلقائية، وجرأة وحرية في التعبير عما يخالج وجداناته؛ فانطلق الفنان متخطيا حدود الحياة الشعورية الحسية، ومدركا الدور المهم الذي يمارسه اللاشعور في حياة الإنسان، وتوجيه فكره وسلوكه. وانصرف من مجرد التعبير عن القشور السطحية المألوفة والسائدة للحياة الشعورية إلى الغوص في أعماق اللاشعور وعالمه الخاص.

وهكذا اتجه الفن الحديث - بثورته الجامحة، ومفاهيمه الجديدة ورؤاه التقدمية وأساليبه المبتكرة - إلى الخصوصية والفردية.

ولما كانت التيارات الفكرية السائدة في هذا العصر تنادي بالحرية المطلقة، وتمجد الفردية المستقلة، فقد انعكس هذا على الفنان الحديث، فأفرط في حريته، وبالغ في فرديته، وأمعن في ذاتيته، حتى أصبحت الحرية والذاتية والفردية قيما مطلقة وغايات، يسعى إليها الفنان. وأصبحت العبرة في تقييم الفن والفنان هي مجرد مقدرة الفنان على الابتكار وخلق أشكال جديدة يثبت بها شخصيته ويؤكد فرديته.

ولقد قادت هذه الفردية المتطرفة الفنان إلى مآل العبث والعدم والفوضى والفراغ، وأدت هذه الحرية إلى تلك العشوائية والمجانية والخواء الذي اجتاح الإنتاج الفني، والذي تفرغ معظمه من كل فكر ومضمون، وخلا كثير منه من أي قيمة جمالية.

وكـانـت هذه الفـردية المتطـرفـة من أهـم الأسـبـاب التـي أدت إلى انفصـال الجمـهور عن الفنان الحـديث وانفضـاضـه من حـوله، ذلك أن هذا الفـنـان - كـمـا يصـفـه جـون كـاسـو Jon Cassou - أخـذ مـوقف المتمـرد والفوضوي والهوائي، واندفعت أشكاله وأسـاليبه نحـو الحدود القـصـوى بقـوة ضـرورة الرفض والتـخـريـب، وهـذه الانقـلابات الرهيـبـة أثارت القلق والذعر.

وهكذا حـمل الفـن الحـديث أزمـة الإنسـان الحـديث، وهـكذا أيضـا أصبح هذا الفن صورة مجسدة من أزمة العصر الحديث.



8

انعطاف الفن الحديث نحو الفن الإسلامي

«إذا كان المذهب الرومانتيكي في الفن يقوم على القصة والخيال، والعاطفة المتأججة، والمبالغة في التصوير، حيث تكون الألوان أزهى من الواقع، وتكون الحركات أعنف، والنساء أجمل، فإن الرومانتيكية قد وجدت في أجواء الشرق العربي ضالتها المنشودة، حيث سحره الطاغي، وأضواؤه اللامعة المتلألئة، وألوانه الزاهية البراقة وجماله الطبيعي الأخاذ»

المؤلفة

في ظل هذه الأزمة الطاحنة التي يعانيها إنسان القرن العشرين عامة، وفنان هذا القرن بصفة خاصة. بدأ البحث عن منافذ للخلاص من تلك الطريق المسدودة التي انتهت إليها قدراته الابتكارية والإبداعية في مجال التصوير، بتمثله في بعض الاتجاهات والأساليب المتكررة التي افتقدت حداثتها وتحولت تدريجيا إلى تقاليد أكاديمية جامدة. ومن ثم فقد بدأ بحثه الدائب عن منابع جديدة تثري وجدانه وتسمو بروحه إلى آفاق خصبة تخلصها من هوة الجمود والمادية المفرطة.

أولا: الفن الحديث وطريق الخلاص

إذا كان التطور إلى الأفضل من السمات الأساسية لهذه الحياة، ومن القوانين والسنن التي تحكم هذا الوجود،

فإن العلماء والباحثين والمؤرخين مع تسليمهم بهذه الحقيقة، وهذا الواقع الحضاري، يختلفون في آرائهم ويتشعبون في وجهات نظرهم حول طبيعة هذا التطور. فمنهم من يذهب إلى أن التطور يسير دوما في خط مستقيم إلى الأمام بخطى حثيثة حينا، أو قافزة حينا آخر، وفقا للظروف الحضارية المتباينة، لكنه - في نظرهم - دائما إلى الأمام، من دون أي عودة أو تراجع إلى الوراء، ويدلل هذا الفريق على رأيه بالتطور العلمي حيث يبدأ الجديد من حيث انتهى القديم.

وقد يتصور البعض - على عكس ذلك - أن حركة التطور الحضاري في مختلف مناحي الحياة الفكرية والفنية والنفسية والعلمية والاجتماعية تسير تبعا لحركة دائرية مغلقة متكررة.

على أن علماء النفس والمشتغلين بالدراسات السيكولوجية يجمعون على أن حركة التطور لا تتخذ أبدا الخط المستقيم، بل هي تسير وفقا للشكل الحلزوني الذي يأخذ، في الوقت نفسه، شكل الحركة الدائرية والحركة الصاعدة. ويطلق هؤلاء الباحثون على هذه الحركة المركبة اسم «الحركة الدائرية اللولبية» [1].

وحيث إن الفنان - ككائن عضوي له صفة الحياة والقدرة على التطور - لا يمكن أن يجمد على الماضي والمعروف والسائد. ولما كانت رؤية الفنان دائما متطورة، متجددة، وكذلك وسائطه وأساليبه في تطور دائم، فإنه ليس من الأمر الغريب أن تتطور الحياة الفنية هذا التطور الهائل من عصر إلى آخر، حتى بلغت قمة تطورها في هذا القرن، سواء اتخذ هذا التطور في حركته شكلا مستقيما أو دائريا أو لولبيا.

ومهما يكن من أمر هذه الآراء التي تفسر شكل هذا التطور وحركته، ومهما يكن من صحة هذا الرأي أو خطئه، فإن واقع الحياة الفنية في دورتها، وما آلت إليه في الوقت الحاضر يبينان لنا أن هذه الحركة الفنية تأخذ في تطورها مسلكا خاصا، قد

يتباين مع هذه الآراء، أو يجمع بينها. فهي في سعيها الدائب نحو الأفضل، الذي يرتقي بوعينا الجمالي ويسمو بحسنا الفني، تنتقل حينا متأرجحة بين قطبين متناقضين، كما حدث في الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، وتسير حينا آخر في خط مستقيم أقرب إلى أن يكون موازيا لحركة التطور العلمي، ثم هي حينا ثالثا، تتوقف فجأة لتدرك أنها قد وصلت في تطورها إلى الحد الذي تشعر فيه بأنها تسير في طريق مسدودة، وأنه ليس هناك من جديد تصبو إليه أو من أمل تتطلع إليه، فتعود مرة أخرى إلى الوراء... إلى فنون البداءة والفطرة.

وهذا ما فعله الفنان الحديث. فإن الفنان الذي بلغ في عصوره السابقة آخر المدى في المهارة والتفوق في أساليب الأداء. واستنفد كل الموضوعات المتاحة، ومل الرؤى والمفاهيم الفنية السائدة، نراه في مطلع هذا القرن يعود أدراجه إلى فنون الحضارات الأولى، وما قبل التاريخ ليبحث بين صفحاتها عن ضالته المنشودة، وليستلهم منها ذلك الشيء الجديد الذي يبحث عنه.

وهذه العودة إلى القديم ليست بالشيء الجديد على الفنان، كما أنها ليست بالواقعة الأولى في تاريخ الحياة الفنية الطويل، بل سبقتها في الماضي مرات، فلطالما أحس الفنان خلال مسيرته بأنه في مسيس الحاجة إلى العودة إلى القديم للاستزادة من ذلك المورد الفطري الذي لا ينضب معينه بما ينطوي عليه من صوفية التعبير، وشفافية الإحساس، إلى جانب تلك القيم الجمالية الفطرية التي دعاها الفنان القديم بحدسه المباشر وبصيرته النافذة.

على أن هذه العودة إلى القديم لا تعني نسخه أو تقليده، بل الاستفادة من عناصر هذا القديم الفنية والتقاليد التي طوتها آلاف السنين، ومعالجتها برؤية جديدة وبذاتية خاصة، وبأسلوب تمتزج فيه ثقافة العالم الحديث مع فطرة العالم القديم.

والجـدير ذكـره أن الوعي الجـمـالي والملكة الإبداعـيـة لفنان العـالـم القـديم، اللذين تمخض عنهـمـا هذا الفن التلقـائي قـد اسـتـندا إلى ذلك النوع من الحـدس الفطري اللاشـعـوري تجـاه الوجـود والطبـيـعـة، ومـا تولده في نفس إنسـان البـداءة من أحاسيس ومعتقدات وتصورات تتصل بالعـالم الروحي، وترتبط بالأسـاطير والخرافـات والسـحر والتنجيم والغيـبـيات والرمـوز والألغاز، فجاءت تعبيراته تعكس - بصدق - ذلك الغموض الذي يغلف العالم المحيط به.

ولقـد كـانت هذه الفنون القـديمة في العـصـور البـدائيـة وعـصـور الحضارات الأولى منجما زاخرا يستمد منه الفنان الحديث كل أساليب أدائه، حيث كان لها صدى قوي فيما ظهر من مذاهب الفن الحديث، كالمذاهب الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية وغيرها من صور الإبداع والابتكار في القرن العشرين.

ثانيا: التطلع إلى الشرق

لقـد اتجه الفنان الغربي الحـديث فيما اتجه إليه - ملتمسـا طريق الخـلاص - نحـو الشـرق، في مـحـاولة للبـحث عن آفـاق ورؤى جـديدة للوصـول بالفن إلى طريق الخـلاص. ذلك أن مفكري الغرب وفلاسفته، ونقاده وفنانيه، أدركوا أن الحضـارة المادية ليـست هي الشيء الوحـيـد في البنـاء الإنسـاني، وأن روحانية الشرق هي الجانب المكمل لحضارة الغرب المادية، وأن الشـرق نبع حـضـاري لا ينفـد في كل مـجـالات الفكر والعلم والفلسفة والفن.

وفي هـذا يقـول دوجـاردان Dujardan: «إنني لا أتوقع الآن أن تأتي حضارتنا بالشيء الجديد، ولكن إذا أمكن أن أكون أكثر تفاؤلا فإنني لا أستطيع أن أتصور إمكان حدوث ذلك إلا من خلال النسمات التي تهب علينا من الشرق» [٢].

على أن هذا النزوع إلى عالم الشرق، وذلك التوقان إلى حضارته وتراثه العريق ليسا بالأمر الغريب. كما أن هذه المرة ليست هي الأولى التي يتطلع فيها الفكر الغربي إلى حضارة الشرق.

فإن هذا الشرق الذي كان - قديما - في أذهان مفكري الغرب رمزا لعالم الغموض والأسرار والأساطير والخرافات، كان دائما وأبدا مركزا حضاريا خصيبا ومنبعا دافقا رفد منه فكر الغرب وعلمه وفلسفته وفنه، ونهل من مناهله على مر العصور منذ المصريين القدماء. وكان في جميع الأزمنة والعهود نورا أضاء أوروبا عندما كانت تتخبط في عهود ظلامها، وشرفا معطاء أجزل العطاء للعالم، وللحضارة الإنسانية جمعاء.

والجدير ذكره أن نشير إلى أن الحديث عن الشرق هنا لا يعني المدلول السطحي للفظ، الذي يرتبط جغرافيًّا بحدود المكان أو الاتجاه فقط، بل المقصود هنا بالشرق، هو تلك الحضارة الروحية التي ظهرت على أرض الشرق دينا وفنا، والتي تشكل الطابع المشترك والإطار الواحد الذي اتحدت فيه أقطار الشرق جميعا، برغم افتراق مواقعها وتباعد أطرافها وتباين مناخها واختلاف سكانها.

وهكذا انطلق الفنانون في الغرب صوب فنون الشرق العريقة، فعكفوا على دراستها، والبحث فيها عن منابع جديدة، والكشف عن قيمها الجمالية والروحية، التي كفلت لهذه الفنون الاستمرار والخلود. وأخذ الفنانون التأثريون طريقهم إلى فنون الشرق الأقصى، واتجه التكعيبيون إلى الفنون الأفريقية، واتجه الوحشيون والتجريديون إلى الفنون الإسلامية. وكانت هذه الفنون مبعثا لإلهام كثير من الفنانين المحدثين، حيث فتحت أمام الفنان الحديث طريقا جديدة أدت به إلى إعادة النظر في قوانين الفن الكلاسيكي، بل وفي قوانين الجمال ذاتها، وحقق بها انتصارا هائلا على جميع القواعد الجمالية والفنية التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر.

ثالثا: منافذ الفنان الغربي الحديث إلى الفن الإسلامي

تحدثنا عن دور التجارة بين مصر والشام وإيطاليا وفرنسا، وأثر هذه العلاقات التجارية في نقل الفنون الإسلامية إلى الدول الغربية، كما أشرنا إلى دور الحضارة الإسلامية في الأندلس وغيرها من المراكز الحضارية الإسلامية، مثل صقلية وغيرها، إلى جانب الحروب الصليبية واتصال أوروبا بالدولة العثمانية في العصور الحديثة، وغير ذلك من العوامل التي ساعدت على تعرف الأوروبيين على الفنون الإسلامية منذ قرون عديدة، وتأثر فنونهم بتقاليدها وأساليبها وطرزها المعمارية.

وعن تأثر الفن الحديث بالقيم الإسلامية، يمكن أن نضيف إلى ما سبق من عوامل الاتصال والتأثير العوامل التالية:

١ - معارض الفن الإسلامي في أوروبا

تعتبر معارض الفن الإسلامي التي أقيمت في أوروبا من أهم العوامل المباشرة التي ساعدت على اتصال الفنان الأوروبي بحضارة العالم الإسلامي، والتي شدت انتباهه ودفعت به إلى دراسة هذا التراث والوقوف على قيمه الجمالية واستيعابها ثم استلهامها.

لقد كان تأثير هذه المعارض في فناني الغرب واضحا وأكيدا، خصوصا في الفن الحديث، وذلك باعتراف هؤلاء الفنانين أنفسهم. ومن هذه المعارض التي أقيمت للفن الإسلامي في أوروبا في أوائل القرن العشرين نذكر على سبيل المثال: معرض الفن الإسلامي في باريس الذي أقيم في جناح «مارسان» بمتحف اللوفر العام ١٩٠٣، ومعرض الفن الإسلامي في لندن العام ١٩١١، ومعرض الفن الاسلامي في جناح «مارسان» باللوفر العام ١٩١٢ أيضا، ومعرض الفن الشرقي في صالة الفنون الجميلة العام ١٩٢٥، ومعرض الفن الإسلامي بالمكتبة الوطنية في باريس العام ١٩٢٥، ومعرض مصر/

فرنسا في جناح مارسان العام ١٩٤٩، معرض الفن الإسلامي في لندن العام ١٩٧٦... وغير ذلك كثير من المعارض المتتالية التي أقيمت في مختلف دول أوروبا.

وإلى جانب تلك المعارض المتنقلة التي أقيمت لعرض روائع إنتاج هذا الفن في مختلف دول أوروبا، والتي كانت من أهم العوامل التي ساعدت على اطلاع الفنان الأوروبي الحديث على هذا الفن، فإن هناك أيضا المتاحف والأقسام التي خصصت لعرض تراث الفن الإسلامي بصفة دائمة في كثير من دول أوروبا، ومنها إنجلترا وفرنسا وألمانيا، التي تتكالب على زيارتها أعداد هائلة من الجماهير والنقاد والفنانين بصفة خاصة. وقد أتاح ذلك للفنان الأوروبي فرصة تأمل هذه النماذج ودراستها من كثب والعكوف على تحليلها واستيعابها.

٢ - الاستشراق ورحلات فناني أوروبا إلى العالم الإسلامي

تزايد تهافت فناني أوروبا على زيارة العالم الإسلامي منذ مطلع القرن التاسع عشر، حتى أصبحت هذه الزيارات لا تقل أهمية عند الفنانين عن زيارتهم إلى إيطاليا وإسبانيا. ولقد كان الاستشراق الفني في بلدان الشرق العربي مع بداية العصر الحديث من أهم المنافذ التي أطل منها الفنان الأوروبي على التراث الإسلامي، ومن العوامل التي أفسحت في المجال أمام الفنان الغربي للتطلع إلى عالم الشرق ببساطته وسحره، وأضوائه المتلألئة، ومكنته من تصوير حياة هذا العالم ودراسة عاداته وتقاليده واستلهامها بعد استيعابها وهضمها.

وقد بلغ هؤلاء المستشرقون عددا كبيرا انتشروا من مختلف الجنسيات والبلاد الأوروبية إلى أرجاء العالم العربي والإسلامي. ويمكن تصنيف هؤلاء المستشرقين وفقا لظروف استشراقهم إلى فنانين ولدوا في البلاد العربية، وفنانين

أقاموا في البلاد العربية لتأدية خدمتهم العسكرية، وفنانين مدفوعين وراء الترحال والاغتراب، وفنانين موفدين إلى البلاد العربية من قبل بلادهم.

ومن الفئة الأولى نذكر على سبيل المثال مارسيل ليموز وجان أتلان وجان كلو في الجزائر، وكارزو بسورية، وجورج صباغ في الإسكندرية.

ومن الفئة الثانية إدوارد جورج في شمال أفريقيا، وبينيون في سورية، وكلود فينارد في المغرب، وأوجام في الجزائر.

ومن الفئة الثالثة غاستيه، وهوبز، وباور، وباسان، وأندريه لوت، وإميل بيرنارد، وكاي إرد، وبيزومب، وكليمنت، وجيروم (الشكل ١) وجيرارد، وهارتنس، وفرومانتن (الشكلين ٢ و٣)، وجولفاني وغيرهم.

أما الفئة الرابعة، وهم الفنانون الذين أوفدتهم بلادهم إلى البلاد العربية، فنذكر منهم الفنان الفرنسي جان دوفال، الذي أوفد إلى دمشق، ونواريه، ودوفرزن، وبول دبوا، وإيتين شوفاليه، وفير ديلان الذين أوفدتهم. فرنسا إلى فيلا عبداللطيف في الجزائر للدراسة والإنتاج [٣].

٣ - تأثير ديلاكروا

إذا كان المذهب الرومانتيكي في الفن يقوم - كما هو معروف - على القصة والخيال، والعاطفة المتأججة، والمبالغة في التصوير، حيث تكون الألوان أزهى من الواقع، وتكون الحركات أعنف، والنساء أجمل، فإن الرومانتيكية قد وجدت في أجواء الشرق العربي ضالتها المنشودة، حيث سحره الطاغي، وأضواؤه اللامعة المتلألئة، وألوانه الزاهية البراقة وجماله الطبيعي الأخاذ.

ومما لا جدال فيه أن الفضل في تطلع فناني الغرب الرومانتيكيين نحو الشرق العربي يرجع إلى الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا.

وإذا كان ديلاكروا زعيم المدرسة الرومانتيكية يعتبر بحق أخطر نقطة تحول في تاريخ الفن، فإنه بهذا يكون أبرز المستشرقين الذين أفادوا من جو الشرق العربي، حيث احتلت أعماله شهرة كبيرة؛ لما تحمله من معالم هذا العالم وطابعه، حتى ساد الاعتقاد بين النقاد والفنانين أن جانبا كبيرا من شهرة ديلاكروا الفنية وسمعته يرجع إلى موضوعاته الشرقية.

فلقد حملت أعمال ديلاكروا، منذ مطلع القرن التاسع عشر، كثيرا من معالم الحياة العربية، فإلى جانب ما استعاره ديلاكروا في لوحاته من هذه المعالم العربية، مثل الملابس والخيول العربية، والموضوعات التي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم، كموضوعات القصور والحريم والحمامات، حملت أيضا لوحاته بهاء الشرق وسحره وزهو ألوانه وضياء شمسه وصفاء سمائه. وتخلصت لوحاته من جو أوروبا الداكن المعتم القاتم، وحلت محله ملامح الجو العربي بألوانه الناصعة الباهرة، سواء في صور المناظر الطبيعية أو صور النساء العربيات بملابسهن الزاهية الألوان، الغنية النقوش.

ولقد استعار ديلاكروا هذا الجو العربي في لوحاته عن طريقين: الأولى غير مباشرة، وذلك بالاطلاع على أعمال صديقيه أوغست وبوننغتون، اللذين زارا مصر وسورية قبل ديلاكروا. أما الطريق الثانية فهي مباشرة، وذلك عندما زار لاحقا مختلف الأقطار العربية، منها الجزائر (وهران) والمغرب العربي (طنجة) ووهران وإسبانيا الأندلسية.

وقد تأثر بـ ديلاكروا عدد كبير من الفنانين، سواء الذين حذوا حذوه وسافروا إلى الشرق، أو الذين تأثروا برؤية لوحاته وما تمثله من الجو العربي.

وعلى أي حال فإن كانت أعمال ديلاكروا بوجه خاص، ومحاولات الفنانين المستشرقين بوجه عام، لم تنفذ إلى أعماق الفن العربي الاسلامي، ولم تستشف روحه وجوهره، وإذا كانت هذه الأعمال لم

تتعد فيما تأثرت به حدود القشرة السطحية لهذا الفن، ولم تتعامل إلا مع مجرد تلك الموضوعات ذات المعالم العربية أو التقاليد الاجتماعية أو العناصر المعمارية، أو الشخصيات أو الأزياء العربية، وذلك من دون الغوص في أعماق هذا الفن واكتشاف ما يقوم عليه من مبادئ وتقاليد فنية، وما يحتويه من قيم جمالية، فإننا لكي نكون منصفين لا يمكن لنا أن نتجاهل هذه المرحلة في إثبات أثر الفن الإسلامي في الفن الحديث. لقد فتحت هذه المرحلة الباب للتعرف على ملامح الحياة العربية، وعلى هذا يمكن أن نعتبر هذه المرحلة مجرد مدخل إلى التأثير الجوهري الحقيقي للفن الإسلامي في الفن الحديث.



٩

الرؤية المعاصرة للفن الإسلامي

أولا: بين الفنان المسلم والفنان الحديث

يقف الفن الإسلامي منذ نشأته على طرف نقيض مع الفن الغربي في أوروبا المسيحية من حيث الروح والجوهر، وبالتالي من حيث الشكل والمظهر. ولعل أهم نواحي هذا الاختلاف وأبرزها هو أن الفن الغربي قد قام على المعرفة الحسية، بينما يقوم الفن الإسلامي على المعرفة الحدسية. وإنه لفارق هائل وكبير، ذلك الفارق بين الحس والحدس. فالأول هو مجرد صور واقعية محددة انطبعت في العقل الواعي نتيجة عمل فكري منظم، وحساب رياضي دقيق. أما الثاني فيعني تلك الشحنة الوجدانية الهائلة والطاقة الانفعالية العارمة، والإشعاع النوراني الخاطف الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كي يستقر من دون أي مقدمات عقلية أو دلالات منطقية في عالم الحقيقة المطلقة.

«إذا كانت هذه الاتجاهات التي اتجه إليها الفنان الحديث والتي فقد فيها كل صلة بالطبيعة هي محاولات جريئة لتخليص الفن من الشوائب النفعية الموضوعية، وخلق لغة فنية خاصة معيارها الأول القيم التشكيلية البحتة التي تكمن في علاقات اللون والخط والكتلة والملمس والإيقاع، فإن الفنان المسلم قد توصل بحدسه إلى هذه اللغة التشكيلية منذ قرون طويلة»

المؤلفة

والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي حيث تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا، وبالعكس. أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد أسطواني. ولذلك فهي سطحية لا يفيد معها التعمق [١].

وعلى هذا الأساس، قام الفن الإسلامي في جوهره على معنى الحدس. إذ يستلهم الفنان موضوعه ويستجمع شتاته عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم، ذلك الحدس الذي عن طريقه يمكن إدراك المطلق والجوهر الخالد... الله. لأن إدراك الله... الجوهر الخالد لا يتحقق كما استقر عليه بحث وجهد رأي فلاسفة الإسلام والمتصوفين - وعلى رأسهم الغزالي - عن طريق العقل والمعرفة الحسية، بل عن طريق الكشف والمعرفة الحدسية... ذلك النوع من المعرفة الذي يفوق الحس والفهم والتعقل.

أما الفن الغربي فقد حفل منذ عهوده الإغريقية بالشكل الحسي المتمثل في الكمال الجسدي والجمال البشري في مختلف صوره.. سواء في صورة الإله زيوس إله القوة، أو أبولو إله الفن، أو فينوس إلهة الجمال أو أثينا إلهة الحكمة... وعلى ذلك فإن المثال والمطلق، والجوهر الخالد قد تمثل في ذهن الفنان الغربي في الجسم الإنساني وهذا هو المقصود بقيام الفن الغربي على المعرفة الحسية.

هذا هو موقف الفنان الغربي في عصوره الماضية. ولكن مع مطلع العصر الحديث ومنذ ظهور الفلاسفة أمثال بندتو كروتشه وهنري بيرجسون في الفكر الأوروبي بما سبقهما إليه الفكر الإسلامي من أن الفن هو نوع من المعرفة الحدسية حتى انطلق الفنان الغربي ليتخلص من الحدود المادية والحسية الضيقة التي ظل مخلصا لها خلال عصور طويلة مضت، وليتخطى الغلاف العرضي للوجود في محاولة الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

فبعد أن كانت رسالة الفنان الغربي فيما مضى تقتصر على التعبير عما يشاهده في عالم الواقع من مختلف الظواهر والأشكال الطبيعية. أصبح اليوم يولي وجهه شطر الحقيقة ويسعى إلى التعبير عن

المضامين والأفكار، والمعاني والأسرار التي تنغلق عليها الطبيعة وتطويها في أعماقها، والتي لم يحفل بها فنانو الغرب حتى نهاية القرن التاسع عشر. كذلك لم يعد هم الفنان الحديث تصوير الواقع بعقله وبصره تصويرا مطابقا، بل أصبح يصور هذا الواقع وفق ما يستشعره بحدسه وبصيرته تصويرا يتعدى حدود المطابقة الشكلية ليتغلغل في أعماق الحقيقة الجوهرية المطلقة.

وقد نشأ ذلك التحول الهائل في المجرى الرئيسي للفن عن طريق بواعث فكرية وسيكولوجية كان لها صدى قوي في تحول نظرة الفنان عما كان يفتتن به بالأمس من الظواهر السطحية للأشكال الحية والصامتة إلى ما هو مستتر تحت رداء هذه المظاهر من المضامين العميقة والحقائق الجوهرية. ولا شك في أن الفارق بين هذه النظرة الصوفية الحديثة، وتلك النظرة الواقعية للطبيعة كالفارق بين عالمين: عالم الإحساس بالقشور البراقة لعرضيه الوجود والحياة، والعالم الروحي الذي يقوم على الإدراك الحدسي لما في الوجود من المعاني السامية والحقائق الخالدة [٢].

ومن هذا المنطلق تأخذ خطوات الفنان الحديث طريقها في الاقتراب من روح الفن الإسلامي ومفهومه وفلسفته، وتنعكس ثمرة هذا التحول في أول ما يجمع بين الفن الإسلامي والفن الحديث من خصائص فنية والمقصود بها خاصية التجريد ومخالفة الطبيعة والبعد عن محاكاة الواقع. ذلك أن الفنان الإسلامي عندما اتجه إلى الطبيعة بنظرته الحدسية متعمدا إلغاء كل الجوانب العرضية سعيا وراء الجوهر الخالد والحق المطلق، فإنه قد وضع بذلك - ومنذ قرون بعيدة - جذور أحدث الاتجاهات الفنية في العصر الحديث.

أما الفنانون المحدثون الذين فطنوا إلى هذه الرؤية بعد مئات السنين مرددين «أن الحقيقة ليست في الصورة المطابقة للشكل، بل هي في الشكل المطابق للمعنى الكلي» كما يقول ماتيس...، و«أن محاكاة

الشيء أقل مستوى من الشيء بذاته» كما يقول كامي... فإن تحولهم هذا عن المظاهر الحسية الزائلة، وتجاوزهم للعرض، وانعطافهم نحو المطلق قد تم - كما يقول بريون بتأثير الفن الإسلامي.

وعلى هذا فإن الفنان الحديث جعل أهم غاياته وأهدافه منذ هذا التحول هو السعي إلى معرفة سر الوجود لا مجرد تحقيق قيم شكلية جمالية فقط.

ولكن على الرغم من المحاولات الخصبة والجادة والأصلية من الفنانين المحدثين الذين تخطوا في أعمالهم الحدود الحسية المادية الضيقة للطبيعة مقتفين في ذلك أثر الفنان الإسلامي، فإن بعض اتجاهات التجريد الحديثة الأكثر تطرفا ومبالغة لم تفلح في تحقيق هذا. وعندما نقارنها بأعمال الفنان المسلم الذي سبقها بعدة قرون، نجد أن الفنان المسلم - الذي سعى دائما إلى الاندماج الكلي في موضوعه، وإزالة كل صلة لهذا الموضوع بالحياة الزائلة، وتحطيم ذلك الغلاف العرضي للطبيعة والذي يحول بين الفنان وبين التغلغل في موضوعه - قد أقام فنه المجرد على أساس صوفي إيجابي. على عكس هذه الاتجاهات التجريدية المتطرفة التي تقوم على أسس ميكانيكية، إستاتيكية، ساكنة، جامدة، لا حياة فيها، ولا طائل من ورائها.

وإذا كان كل من الفنان المسلم والفنان الحديث يشتركان في هذه النزعة التجريدية، فإنه من الطبيعي أن يكون مرجع ذلك هو موقفهما الواحد من الطبيعة. فالفنان المسلم ينظر إلى الطبيعة ليحللها، ويتناول عناصرها فيفككها إلى مكوناتها الأولية ويحلل مادتها إلى جزيئات، وهو أيضا يقوم بتعرية أشكال الطبيعة وتجريدها من خصائصها. ولكنه ما يلبث أن يعيد تركيب هذه العناصر مرة أخرى من جديد في إطار يوجد بين كل الأشياء والعناصر والمكونات، في وحدة واحدة متصلة لا انفصال بين مكوناتها ولا تجزئة لوحداتها ولا استقلال فيها لجزء عن آخر، وفي

صياغة جديدة تحمل بين طياتها القيم الجمالية كما تحمل أيضا فلسفة الفنان ورؤيته ووجهة نظره إزاء الكون والطبيعة. فلم تكن محاكاة الطبيعة ونقلها بحذافيرها هدفا يسعى إليه الفنان المسلم في أي وقت من الأوقات.

هذا هو موقف الفنان المسلم من الطبيعة، وهو بلا منازع الموقف نفسه الذي يقفه الفنان الحديث وبعد أكثر من عشرة قرون.

بيد أننا في مجال مقارنة الفنان المسلم بالفنان الحديث يجب أن نفرق أيضا بين اتجاهات الفن الحديث التي تمثلت مفهوم الفن الإسلامي وروحه وفلسفته باستيعاب ووعي - وبين بعض اتجاهات الفن الحديث الممعنة في شططها والمفرطة في تطرفها. فالفنان المسلم الذي استشعر الطبيعة بحدسه وصاغها في رقة وعذوبة صياغة جديدة، لا يمكننا مقارنته بتلك الاتجاهات التي قامت على فلسفة عقلية منطقية وموقف من الطبيعة يقوم على مجرد الحس (وهو موقف يناهض موقف الفنان المسلم) فكان كل ما قدمه أشكالا ممسوخة مشوهة لا تحقق المتعة الجمالية ولا نستشعر فيها تلك العذوبة.

ثانيا: ملامح الحداثة والمعاصرة في الفن الإسلامي

إلى جانب ما ينطوي عليه الفن الإسلامي من قيم روحية تنبع من إيمان الفنان وعقيدته، وبالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية التي انفرد بها هذا الفن بما يكسبه طابعه الفريد وشخصيته المميزة، وفضلا عن القيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا الفن مما يجعله فنا إبداعيا أصيلا من الدرجة الأولى... فإن الفن الإسلامي يحمل أيضا كثيرا من الملامح والاتجاهات الفنية التي نراها اليوم في مدارس الفن الحديث.

وإذا كان لهذا القول دلالة فإنما دلالته أن الفن الإسلامي على الرغم من تلك القرون الطويلة التي مضت عليه، فإنه فن عصري يحمل ذوق العصر الحديث وينطوي على روحه واتجاهاته، ما

يجعله دائما وأبدا فنا عالميا يحمل من القيم ما يخرج به من حدود المحلية الضيقة إلى الآفاق العالمية الرحبة، وما يجعله مواكبا لكل عصر وزمان.

وإذا كان لنا أن نتناول في هذه الإشارة، هذه الاتجاهات الحديثة وفق ترتيب ظهورها في تاريخ الحركة الفنية، كان أول هذه الاتجاهات هو الاتجاه الوحشي والاتجاه التعبيري الذي تفرع منه. ويقوم على تبسيط الشكل وتحويله إلى مساحات مسطحه من الخطوط والألوان، ومنح الأهمية الكبرى للألوان الصريحة النقية، وتأكيد الجانب الانفعالي، وتوازن القيمة الضوئية في كل أنحاء اللوحة.

وهذه الأسس والملامح يمكن أن نجد صداها في كثير من المنمنمات وتصاوير المخطوطات الإسلامية، وفي تصاوير جدران القصور والحمامات، ورسوم الأواني الخزفية وفي أشكال بعض التماثيل المعدنية. حيث نلحظ في هذه النماذج، بساطة الأشكال وتسطيح الأجسام والألوان، وتأكيد الإيحاء الانفعالي للأشخاص والمبالغة في إظهار ملامحهم وتعبيرات وجوههم.

أما المدرسة التكعيبية التي تقوم على تحليل عناصر الطبيعة وإعادة تشكيلها تشكيلا إيقاعيا يعتمد على السطوح والحجوم والأشكال الهندسية، فإننا نستطيع أن نتمثل روحها، بل وملامحها أيضا في نتاج الفنان المسلم الذي انصرف عن استخدام المنظور البصري التقليدي ورسم بعض لوحاته بمنظور سمي فيما بعد بمنظور عين الطائر، حيث يرسم الغرفة مثلا مبينا ما هو موجود بداخلها من أشخاص وأثاث عبر جدرانها ومن مختلف الزوايا، وكأنه ينظر إليها من أعلى بعين طائر يحلق فوقها. ولعل الفنان المسلم بذلك قد سبق الفيلسوف «ديكارت» في نظريته التي تقول: «إن كل النقط يمكن استخدامها للرؤية» والتي استلهمها التكعيبيون في لوحاتهم.

أما الاتجاه الميتافيزيقي الذي يقوم على التعبير عما وراء العالم المادي الواقعي والاتجاه السريالي الذي يغوص في أعماق النفس البشرية من خلال اللاشعور والأحلام، فيمكن أن نلمس جذورهما في نتاج الفنان المسلم الذي أطلق خياله عبر الرموز والأساطير وقصص السحر وحكايات الجن، كما حلق بخياله الملهم في عالم حالم نستطيع أن نستشعره في رسومه التي زخرت بها المخطوطات الإسلامية في موضوعات «الإسراء والمعراج»، «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، وفي رسوم مخطوط «عجائب المخلوقات» بما يحويه من رسوم لحيوانات خرافية مركبة ذات الوجوه الآدامية، وكذلك في رسوم كتب السحر والتنجيم والشعوذة وغيرها.

إجمالا، فإذا كانت هذه الاتجاهات التي اتجه إليها الفنان الحديث والتي فقد فيها كل صلة بالطبيعة هي محاولات جريئة لتخليص الفن من الشوائب النفعية الموضوعية، وخلق لغة فنية خاصة معيارها الأول القيم التشكيلية البحتة التي تكمن في علاقات اللون والخط والكتلة والملمس والإيقاع، فإن الفنان المسلم قد توصل بحدسه إلى هذه اللغة التشكيلية منذ قرون طويلة. فلقد تمثل في الفن الإسلامي الخط الذي يعبر عن الحركة لا في مظهرها المادي فقط، بل بمعناها الجمالي الكامن في الحركة الذاتية للخطوط والأشكال... واللون الذي استخدم استخداما لا هو بالرمزي ولا هو بالواقعي بل استخدام جمالي بحت... والملمس السطحي الثري الذي يحقق أعلى قيم جمالية... والإيقاع الذي يتحقق في كل عنصر من عناصر العمل الفني في ذاته وفي علاقته مع سائر العناصر الأخرى المكونة لوحدة العمل الفني في النهاية.

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن الفن الإسلامي كان فنا سابقا لعصره، وأن الفنان المسلم كان أسبق من الفنان الحديث، حيث استوعب منذ عشرة قرون وفي وقت واحد جميع الرؤى الفنية التقدمية التي تمخض عنها اليوم فكر الفنان للقرن العشرين.

وإذا كان لنا من كلمة إنصاف في نهاية حديثنا في هذه النقطة فهي أن الفن الإسلامي إذا كان ينطوي كما رأينا على كثير من رؤى واتجاهات الفن الحديث. فليس معنى هذا أن الفنانين المحدثين قد قلدوا هذا الفن أو نقلوه نقلا مباشرا من دون إبداع. وإنما نعني من وراء هذا أن الفن الإسلامي بقيمه الجمالية التشكيلية، وبما ينطوي عليه من اتجاهات فنية ورؤى ومفاهيم جمالية معاصرة كان ملهما للفنان الحديث الذي كشف الغطاء عن هذا الفن وأطل منه على ينابيع وآفاق جديدة أمكن له - بعد هضمها واستيعابها بوعي كامل - استثمارها بنجاح كبير في صياغته الجديدة وبطريقته الخاصة وبما يتواءم مع روح عصره.



الباب الرابع

ظلال الفن الإسلامي
على مدارس الفن الحديث

white

مقدمة

«إن استخدام دالي أسلوب التصوير الهولندي في القرن السابع عشر في بعض لوحاته، أو وجود شبه بين إحدى لوحات بيكاسو وأحد التماثيل الأفريقية، أو انعكاس إحدى قيم وخصائص الفن الإسلامي على أعمال ماتيس... كل ذلك لا ينفي صفة الجدة والحداثة، ولا يلغي عامل الخلق والابتكار من هذه الأعمال»

المؤلفة

في البداية، وقبل مواصلة بحثنا عن تلك الظلال (البعيدة أو القريبة) التي ألقى بها الفن الإسلامي على مدارس الفن الحديث واتجاهاته المختلفة، نجد أنه من المناسب، بل ومن الضروري، أن نحدد مفهوم مصطلح «الفن الحديث» الذي نحن بصدده. ذلك أن هناك نوعا من الخلط الذي يسيطر على الأذهان ويفرض نفسه بشكل يجعله من قبيل الخطأ الشائع حيث يفهم مدلول «الفن الحديث» على أنه هو نفسه «الفن المعاصر».

بيد أننا يجب أن ننتبه جيدا إلى ذلك الفرق الجوهري والمهم بين هذين المصطلحين من الناحية الفنية. فالفن الحديث يقصد به أنواع التجريد المختلفة القائمة على التكوينات اللاموضوعية والمؤسسة على مذهب اللاتصويرية، أو بمعنى أدق اللاتقريرية التي انبثقت من فناني ما بعد التأثرية، ومن فناني جيل ما قبل الحرب العالمية الأولى من أمثال الوحشيين والتكعيبيين والمستقبليين ومن إليهم.

على أن كلمة «معاصر» تعني الوقت الحاضر، وتحمل من الناحية اللغوية معنى المعاصرة والمواكبة الزمنية... ومن الناحية الفنية تطلق على أي عمل فني ينتجه الفنان اليوم، سواء ما كان منه ينطوي على تلك الاتجاهات التجريدية التي أطلقنا عليها كلمة «حديث»، أو ما ينطوي منه على أكثر الاتجاهات تصويرية التي تتجه نحو الواقعية ومحاكاة الطبيعة مثل الأعمال الكلاسيكية التي أنتجها بيكاسو، وأعمال المدرسة المكسيكية التي وجهت إلى خدمة المجتمع مثل أعمال أوروزكو، وسيكويروس، والأعمال الإقليمية للأمريكيين المعاصرين مثل أعمال غرانت وود، وتوماس بنتون، وتلك الأعمال جميعها - القائمة على تصوير الأشخاص - تنتمي إلى الفترة التي جاءت بعد العام ١٩٢٠، ولكنها جميعا مع ذلك بعيدة كل البعد عن أن تكون فنا حديثا وفق مفهوم موندريان وكاندينسكي.

ومن المجازفة القصوى أن نعتبر كل الفنانين المعاصرين محدثين، ذلك أن كثيرا منهم يقلدون أنماطا فنية تقليدية من دون أن يبثوا فيها أي روح من الأصالة أو الجدة... كما أننا على العكس من ذلك لا نستطيع أن ننفي صفة الحداثة عن بعض الفنانين المعاصرين ونتهمهم بتقليد القديم لمجرد استخدامهم لطرق أداء قديمة أو استلهامهم لتراث وتقاليد حضارات فنية في عمق التاريخ.

فإن استخدام دالي أسلوب التصوير الهولندي في القرن السابع عشر في بعض لوحاته، أو وجود شبه بين إحدى لوحات بيكاسو وأحد التماثيل الأفريقية، أو انعكاس إحدى قيم وخصائص الفن الإسلامي على أعمال ماتيس... كل ذلك لا ينفي صفة الجدة والحداثة، ولا يلغي عامل الخلق والابتكار من هذه الأعمال. إذ إنه مما لا شك فيه أن هؤلاء الفنانين وأمثالهم عندما يتناولون الفنون القديمة، فإنهم يخلقونها خلقا جديدا وفقا لمثاليات العصر الحديث من جهة، وما تمليه عليهم رؤيتهم الخاصة وطابعهم المستقل من جهة أخرى.

وعلى هذا فإن المفهوم الصحيح لمصطلح «الفن الحديث» هو مفهوم يتجاوز ضيقا أو اتساعا حدود المعنى الحرفي الذي تتضمنه معاجم اللغة لهذا اللفظ. فقد يتسع المصطلح ليشمل الفن الحديث، رسوم الكهوف التي نقشها البدائيون منذ آلاف السنين... كما يضيق في الوقت نفسه المصطلح ذاته عن احتواء أعمال بعض الفنانين المعاصرين الذين لم يخرجوا قط من دائرة المفاهيم والمثاليات والتقاليد الفنية التي عاشها أجدادهم.

إذن استخدامنا مصطلح «حديث» في بحثنا هذا لا يعني الحداثة الزمنية أو التاريخية، ولكن يعني تلك المفاهيم والرؤى الجمالية الجديدة التي ينطوي عليها العمل الفني والتي تخرج به عن إطار الرؤى التقليدية القديمة وتحرره من قيود الجمالية الكلاسيكية الجامدة.

ونحن إذ نضع مفهومنا للمصطلح في هذا الإطار، فبذلك نكون قد حددنا الفن الحديث الذي سنتناوله فيما يلي، بتلك الحركات والاتجاهات الفنية التي ظهرت في تاريخ الفن منذ ما بعد المدرسة التأثرية حتى اليوم. وهذه المدارس على وجه التحديد هي: الوحشية والتكعيبية والسريالية والتجريدية.



withe

15

التأثرية لم تحقق الأمل

كانت التأثرية أول سبيل للفنان للخروج على تقاليد الفن الأكاديمي والتحرر من قيود القواعد البالية، وأول فرصة للفنان لخلق لغة فنية جديدة. ولعل هذه الحركة الفنية التي بزغت العام ١٨٨٠، وأثارت وقتها اهتمام النقاد والمفكرين، أول حركة فنية فتحت الطريق أمام الحركات التقدمية للفن الحديث. وكانت هذه الحركة آنذاك من أعظم الحركات الفنية وأكبرها، ذلك أنها كانت بداية تحول مسيرة الفن، وانعطاف الحياة الفنية نحو نظريات العلم.

وتقوم المدرسة التأثرية في التصوير على أساس نظريات التحليل الضوئي. وجوهر هذه النظرية فنيا هو أن اللون ليس صفة مطلقة للأشياء إذ إن ألوان الأشياء ليست ثابتة، بل تتوقف على انعكاس ضوء الشمس على هذه الأجسام

«إن رسومي توحي ولا تُعرف، إنها لا تحدد مطلقا، إنها تضعنا كالموسيقى في عالم اللامحدود الغامض»

موريس دنيس

التي تمتص بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر. ويوضح رمسيس يونان هذا المفهوم بقوله: هذه الزهرة الحمراء... أحقا هي حمراء؟ كلا فعليها تنعكس زرقة السماء وخضرة أوراق الأشجار، وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجوارها. وهذا الثوب الأصفر، عليه تنعكس حمرة الزهرة وخضرة العشب وبريق المياه الجارية أمام الفتاة. وكل هذا لا يستقر على حال، فالمياه يتأجج بريقها، والزهرة تتمايل، والعشب تعبث به النسمات [1].

ولما كان علم البصريات قد اكتشف آنذاك أن الإدراك البصري، إنما يرجع أساسا إلى الضوء الذي تعكسه الأشياء على شبكية العين، فقد حصر التأثريون اهتمامهم في تصوير الأحاسيس (الإحساسات) البصرية المباشرة الناتجة عن النظرة اللحظية الخاطفة للأشياء، وتسجيل ما تبصره عيونهم فعلا من حيث هو ضوء مغفل بين ما يعرفونه بأذهانهم عن صور الأشياء.

وتحقيقا لهذا الهدف ابتدع التأثريون أسلوبهم المعروف الذي يتلخص في استخدام الألوان صريحة غير ممتزجة في شكل لمسات صغيرة على نحو الأضواء التي تتألف منها أشعة الشمس عند مرورها بمنشور زجاجي. ذلك أن هذه الأضواء على ما أثبت علم البصريات هي العناصر الأساسية التي تتألف منها مختلف الألوان التي تعكسها سطوح الأجسام. وبهذه الجزيئات الصغيرة من الألوان الصافية، يخلق الشكل والمساحة، ويتحقق الظل والعمق.

انبهار الفنانين بالتأثرية

ولقد أثارت هذه المدرسة الجديدة آنذاك اهتمام الفنانين وشدت انتباههم وبهرت أنظارهم.

ومن الفنانين الذين بهرتهم التأثرية على سبيل المثال الفنان فان غوخ، الذي قال عند مشاهدته معرض التأثريين في باريس: لقد تعودت أن أرى لوحات قاتمة معتمة، لوحات في لمسات فرشاتها خفاء وإبهام، وفي تفاصيلها دقة وتمام، وفي ألوانها نعومة

متدرجة... ماذا حدث؟ لقد ذهبت هذه اللوحات الدقيقة الناعمة السطح... ذهبت بعاطفتها الرزينة وألوانها السمراء التي غرقت فيها أوروبا قرونا.

هذه اللوحات لم أرها قط في حياتي، ولا أحلم بأن أراها... لوحات غارقة مجنونة بالنور. بالضوء والهواء... لوحات مرحة تنبض بالحياة صورت في ألوان حمراء أولية، وفي ألوان خضراء وألوان زرقاء رماها الفنان خلف بعضها في جرأة ولا مبالاة [٢].

وما أن انتهى فان غوخ من مشاهدة أعمال التأثريين حتى خرج سريعا مندفعا إلى مرسمه، ليركل لوحاته بقدميه ساخطا وهو يتمتم بقوله: «بالله... إنها كلها معتمة قاتمة، ثقيلة، لا حياة فيها ولا قيمة لها».

أما بول غوغان فيقول معربا عن إعجابه بالاتجاه التأثري: «إن الفنان التأثري هو ذلك الذي لم يدنس طهره ونقاءه قبلة خداعة من قبلات القيود التقليدية في الفن الجميل». ومن الجدير بالإشارة أن علاقة وطيدة وصداقة متينة كانت تربط غوغان بالفنان بيسارو أحد رواد المدرسة التأثرية، الذي قدم غوغان إلى زملائه التأثريين وضمه إلى صفوفهم. كما أنه كان يشترك مع بيسارو في تصوير الموضوع الواحد في كثير من الأحيان.

تحول الفنانين عن التأثرية

على أن الانبهار لم يدم طويلا، بل تمرد الفنانون على الأسلوب التأثري عندما أدركوا أن تحليل الصورة إلى مجرد ميلودية ضوئية يبتعد بالتصوير عن أي أساس واضح يربط الأشكال والعناصر وينظمها في نسق محدد، ما حدا غوغان نفسه على القول: «إن التأثرية تدلل زائد بالفن أو مداعبة غير لازمة ليس فيها فكر».

ذلك أن الذين تمردوا على التأثرية كانوا يرون أن التأثريين قد أعطوا كل اهتمامهم للضوء والتغيرات التي تطرأ على الأشياء تبعا لتغير هذا الضوء، وذهبوا إلى أبعد مدى في إكساب أشكالهم تلك الاهتزازات الضوئية والذبذبات الأثيرية التي تعطيها طابعا غير محدد، ولكنهم في الوقت نفسه قد أهملوا العناصر الأكثر ثباتا واستقرارا والتي تحتاج إلى التأمل والتفكير، كما كان هؤلاء المتمردون يرون أيضا أن للفن إمكانات أبعد من مجرد تسجيل لحظة عابرة.

فهذا هو رينوار يقول: «اكتشفت أن طريق المذهب التأثري غير مأمون، يجعل الإنسان دائما راضيا عن نفسه، حيث إن الفنان إذ يصور مباشرة من الطبيعة يبحث فقط عن التأثيرات الدقيقة، وهناك لا يكون ثمة موضوع، وهو بذلك يسير على وتيرة واحدة».

أما سيزان أبو الفن الحديث فيعلن أنه يريد أن يجعل من التأثرية شيئا يبقى ويستمر.. شيئا وطيدا كفن المتاحف [٣].

وهكذا انصرف الفنانون عن التأثرية وتحولوا عنها.

والواقع أننا بنظرة فاحصة متأملة يمكن أن نقول إن التأثرية لم تخرج في حقيقتها وجوهرها عن الواقعية من حيث رؤية الواقع والطبيعة. إذ إن هذا الأسلوب الذي ابتدعه التأثريون ما هو إلا طريقة لرؤية الواقع، والنظر إلى الطبيعة. وهذه النظرة على الرغم من حداثتها آنذاك فإنها نظرة واقعية حقا، ولكنها تنتمي إلى العلم، ومن هنا فقد أطلق عليها في كثير من الأحيان «الواقعية العلمية».

ذلك أن هذا الاتجاه بما ينطوي عليه من أبحاث علمية قيمة، لم يغير من واقع الأمر إلا الشيء القليل، حيث أدى تحليل الألوان إلى إيجاد تكوينات لونية ذات نضارة وغنائية وشاعرية.

«لكن هذه النظريات العلمية المحللة للضوء، مع ذلك، لم تستطع أن تحدث في العملية الإبداعية تغييرا جذريا يتصل بكل من الشكل والمضمون بحيث يشمل هذا التغيير الأساسي تلك الفكرة الجوهرية

وطريقة الأداء في التخطيط... وإن كانت هذه النظريات اللونية، مع ذلك، قد ساهمت بنصيب في تعميق فكرتنا عن الألوان ودرجات تباينها وانسجامها عن طريق التحليل» (٤).

وبوجه عام يمكن القول بأن المدرسة التأثرية، وإن لم تؤد إلى تحول جذري أو حقيقي ضد أوضاع الفن الأكاديمي المطابق للطبيعة، وإن كان أثرها في خلق رؤية فنية جديدة لم يكن بارزا إلا بدرجة محدودة فيما يتعلق فقط بأسلوب الأداء، حيث تلك اللمسات الجريئة للفرشاة على سطح اللوحة، وما يؤدي إليه التحليل من نضارة الألوان وزهوها... تلك التجديدات التي تختلف نسبيا مع أساليب الأداء فيما سبقها من حركات فنية، فإن هذه المدرسة قد أفسحت الطريق أمام حركات فنية أخرى أدت دورها العظيم في تغيير مجرى الفن والخروج به من أساليب المطابقة إلى اتجاهات أكثر تقدمية.. ذلك أن التأثريين بالإضافة إلى أنهم كانوا أول من سعوا إلى تطبيق نظريات العلم الحديث في قوانين البصريات وفيزيائية الضوء وكيميائية الأصباغ، كانوا أيضا أول من نقلوا إلى لوحاتهم الأحاسيس البصرية اللحظية من دون تدخل الفكر الواعي، ومن دون العمل على تنظيم هذه الأحاسيس.

وقد أدى حصر الاهتمام هذا في تسجيل الأحاسيس تسجيلا مباشرا إلى عدم الاكتراث بموضوع اللوحة. فكان لهذا التخلص من قيد الموضوع أثر خطير في تطور الفن الحديث، إذ أصبح من الممكن بعدئذ أن تمثل اللوحة أي شيء أولا شيء.. على أن هذا التحرر النهائي من أسر الموضوع لم يبلغ أوجه إلا في أواسط القرن العشرين... (٥).

تأثير العالم الإسلامي في التأثريين

لجأ الفنان الغربي في نهاية القرن الماضي، عندما بلغ نهاية الطريق ووقف يتحفز للثورة على تقليد الفن الأكاديمي، ويتطلع إلى رؤية فنية أرحب، ولغة تشكيلية أحدث، لجأ - ضمن ما لجأ - إلى

فنون الشرق ليفتش عن غايته المفقودة. وقد أشرنا في هذا الصدد إلى حركة الاستشراق الفني كأحد المنافذ التي أطل منها الفنان الغربي على حضارة الشرق بوجه عام، وعلى العالم العربي الإسلامي على وجه الخصوص، وإلى الفنان ديلاكروا، وجهوده في هذا السبيل.

جاء التأثريون بمبادئهم الفنية الجديدة ورؤيتهم الخاصة للطبيعة، ليكتشفوا أن في الشرق مأربهم، وفي بيئته غايتهم، وفي بساطته وسحره وتألقه ما يتواءم تواؤما كبيرا مع مبادئهم ورؤيتهم. وبالنسبة إلى فنون الشرق الأقصى، كان الفنان إدوارد مانيه Manet أول فنان تأثري ينبهر بالفن الياباني ويعكسه في عدد كبير من لوحاته. حيث كان الفن الياباني بالنسبة إلى مانيه، وديغا، ومونيه هو عالم البهاء الجديد الذي ظهر في رسومهم، وانعكس جليا على أعمالهم، كما يظهر هذا التأثير أيضا عند الفنان فان غوخ بشكل أكثر عمقا، حيث امتزجت في أعماله روح البساطة في الشكل والصراحة في اللون والطابع الزخرفي الذي يتميز به الفن الياباني. هذا وقد وجد فان غوخ في طبيعة جنوب فرنسا ووجوهها ودفئها وسحرها معادلا للشرق الذي ينشده وما يعوضه عنه، حيث أقام بها مدة طويلة وأنتج في جوها عددا كبيرا من أعماله.

أما عن تأثير العالم الإسلامي في أعمال التأثريين، فلقد جذبهم أيضا العالم الإسلامي، حيث تقاليد الإسلام بما توحيه من موضوعات جديدة للفنان الغربي، وحيث الجو العربي بواقعه وأساطيره، وبساطته وسحره، وطرافة حياته.

ولقد كان التأثريون بفعل لوحات ديلاكروا ومن أتوا بعده، والتي تحمل روح الشرق العربي يحلمون بهذا الجو المثير. ولقد أتاح لهم احتلال الجزائر من قبل الفرنسيين العام ١٨٣٠، فرصة التعرف على هذا العالم، واندفع هؤلاء الفنانون من جو أوروبا المظلم

الداكن إلى جو الشرق العربي، حيث نور الشمس يملأ السهول، ويلهب سعيرها رمال الصحارى، وحيث صفاء الجو وجمال الطبيعة، وحيث الأشكال الإيقاعية الساحرة، والألوان الناصعة الزاهية، وحيث تغمر أشعة الشمس كل شيء حتى يكاد النور الساطع منه يبهر بصر المشاهد.

وهذا هو أندريه جيد يقول في رسالة له: «طالما ذكرت في كتاباتي السحر الذي شغفني به العالم العربي ونور الإسلام، ولقد أطلت عشرة كثير من المعنيين بالشؤون العربية والإسلامية» وكان من الممكن أن أكون شخصا آخر لو لم أستظل بظلال النخيل بعد أن تجرعت حتى الهيام سعير الصحراء المحرق. هناك استطعت أن أجرد ثقافتنا الغربية من ثيابها، وأن اهتدي إلى حقيقة إنسانية كانت مفقودة سنوات طويلة».

ومن الفنانين التأثريين الذين زاروا بلاد العالم الإسلامي مشرقه ومغربه، وتأثروا به مونيه Monet، وبازي Bazille، ورينوار Renoir، وديغا Degas، وقد ظهر الطابع العربي والإسلامي بوضوح في أعمالهم التي عرضت في معرض باريس العام ١٨٧٦.

ويذكر فيلز Fels في هذا الصدد أن «كلود مونيه عندما ذهب إلى الجزائر ليؤدي خدمته العسكرية العام ١٨٦٠، انفعلت نفسه هناك بالعبير الشرقي المفعم، المحمل بالصورة الحسية، يختلط بفكره مع وهج الشمس، في خيال رائع يحمل في طياته طعم المغامرة وروح الاغتراب» (٦).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مونيه لم يترك آثارا ذات قيمة تعكس تأثره بالفترة التي قضاها بالجزائر، وذلك نظرا إلى عدم قدرته على احتمال المناخ الجاف هناك ما أدى إلى إصابته بمرض حاد عقب إقامته بالجزائر. أما بازي وديغا ورينوار ومونتشيلي فقد صوروا في الجزائر أروع لوحاتهم التي تتلألأ فيها الروح الشرقية بكل جلاء.

الشرق العربي والتأثرية الألمانية

وفي الوقت الذي نتحدث فيه عن انجذاب أقطاب التأثرية الفرنسية نحو الشرق وبهائه وأضوائه، يجب ألا يفوتنا الحديث عن أعلام التأثرية الألمانية وعلى رأسهم ماكس ليبرمان Max Lieberman، ولوفيس كورينت Lovis Corinth، وماكس سليفوغت Max Slevogt الذين اتجهوا أيضا إلى الشرق، وانفعلوا به واستلهموه في لوحاتهم.

وجدير بالذكر أن الاتجاه التأثري قد تمثل عند الفنانين الألمان بصورة مغايرة، تكاد تكون مناهضة لما تمثلت عليه عند زملائهم الفرنسيين. من أمثال مونيه، ومانيه، وسيزلي، وديغا، وبيسارو وغيرهم. فإذا كان العمل الفني بالنسبة إلى التأثريين الفرنسيين، وكما يقول إميل زولا هو قطعة من الطبيعة تشاهد بمزاج من الأمزجة، فإن التأثريين الألمان يرون على حد تعبير ليبرمان أن الفن صياغة، وأن الصياغة تبسيط، وبذلك يطالب ليبرمان الفنان بأن يتحرر من انطباعه الذاتي ومزاجه الوقتي، وأن يحول موضوع عمله إلى كيان فكري وروحي. وإذا قلنا إن النور عند التأثريين الفرنسيين يذيب تجسيد الأشكال في نسيج روحاني رهيف من الألوان، حيث تنصهر الأشياء برمتها وتتحلل، وتؤول إلى مجرد بقع خفيفة نقية من الألوان، فإن النور عند التأثريين الألمان لا يؤدي تلك الوظيفة المذيبة المحللة، ولكنه يؤدي وظيفة بناءة منشئة، حيث تتألف لوحاتهم من مساحات مضيئة ومظللة لا تفتقر إلى التجسيم.

ومهما كانت مناحي الالتقاء أو الافتراق بين الفريقين، فإن ما نود تأكيده، هو أن أعلام التأثرية الألمانية لم يختلفوا مع أقرانهم الفرنسيين في انجذابهم نحو الشرق العربي ونهلهم من مناهله.

ومن أعلام التأثرية الألمانية الذين زاروا بلدان الشرق العربي وجسدوا أضواءها في لوحاتهم، نذكر على سبيل المثال الفنان ماكس سليفوغت فلقد كان هذا الفنان يكن منذ صباه حبا كبيرا للشرق. ذلك الشرق الذي طالما عايشه في قصص «ألف ليلة

وليلة» ومن خلال الأساطير الشرقية التي عشقها منذ طفولته، كما عشقتها قلوب معاصريه، والتي ارتجل كثيرا تصويرها من خياله الخالص.

ولقد صور سليفوغت من محض خياله، وقبل أن يزور الشرق، أسطورة «علي بابا» التي أحدثت عند نشرها العام ١٩٠٣ ضجة كبيرة بين النقاد لخروجها على تقاليد فن التصوير آنذاك. حيث صور سليفوغت هذه الأ سطورة في طابع تلقائي يتصاعد في بساطة مع إيقاع أحداث القصة، كما نقل فيها صميم الجو الشرقي من خلال الألوان والأضواء، وإيماءات الأشخاص وحركاتهم، وحملها كثيرا من علامات البيئة الشرقية من أزياء وعناصر معمارية.

وإن دلنا هذا على شيء، فإنما يدلنا على تلك العلاقة الروحية العميقة التي كانت تربط سليفوغت بالشرق منذ أمد بعيد.

وفي العام ١٩١٤ سافر سليفوغت إلى مصر وزار القاهرة والأقصر وأسوان، ومكث بها عدة شهور خرج منها بحصيلة وافرة من اللوحات تعد من أروع آثار التأثرية الألمانية من جهة، ومن جهة أخرى فقد مهدت هذه اللوحات التي صورها سليفوغت تحت سماء مصر، السبيل لزيارات عدد من الفنانين الألمان فيما بعد إلى مصر، مثل أوغست ماكه Macke، وأوسكار كوكوشكا Kokoschka، وبول كلي Klee.

وكان هدف سليفوغت من زيارة مصر أن يرى صفاء الشرق، ويستمرئ عبير الأولياء الأولين على حد تعبير جوته، ويقف على أرض الأساطير الشرقية التي بهرته، وألهبت خياله. ومن جو الشرق العربي متجسدا في مصر استلهم سليفوغت الإنسان والطبيعة معا، في أحضان القاهرة القديمة بأزيائها وألوانها، ومساجدها ومآذنها، وشرفاتها وأقبيتها، والحياة الزاخرة بالحركة العارمة والألوان الزاهية في أزقة خان الخليلي والأسواق العامة والأحياء الشعبية، والأضواء المتلألئة فوق صفحة النيل، والطبيعة المشرقة على طول واديه.

وهناك لم يسجل سليفوغت كل ما وقعت عليه عيناه، بل كان ينتقي منها ما يتواءم مع رؤيته الفنية، حيث يقول في ذلك «العين ليست أداة أو مرآة، إنها مصفاة تسمح بنفاذ كثير من المهربات. فهي ترى ما تفتش عنه فقط» [٧].

وإذا كنا هنا نسعى إلى التفتيش عن تأثيرات الفن الإسلامي بصفة خاصة في الفن الحديث، وتحديد البصمات الواضحة التي تركتها فنون الإسلام على المدارس والاتجاهات الفنية التي أعلنت ثورتها على تقاليد الفن الأكاديمي، فإننا يمكننا القول في صدد تأثير الفن الإسلامي في المدرسة التأثرية، بأن هذا التأثير لم تتحدد ملامحه بشكل قاطع، ولم يحمل طابعا واضح المعالم في هذه المرحلة.

فإذا كان الرومانتيكيون بزعامة ديلاكروا، وغيرهم ممن أتوا بعده، والمستشرقون بوجه عام، لم يستطيعوا النفاذ إلى أعماق الحضارة الإسلامية وأبعادها، واستيعاب فلسفة الفن الإسلامي وجماليته، وفهم روحه وجوهره حيث وقفوا في تأثرهم عند حدود الموضوعات الشرقية، والتقاليد العربية، واستلهام بعض العناصر الإسلامية في لوحاتهم فإن التأثريين قد ساروا أيضا في المسار نفسه. غير أن التأثريين قد قطعوا شوطا إيجابيا أبعد من ذلك من الناحية الجمالية والتشكيلية. حيث تجاوزوا حدود الموضوع والشخصيات وملامح البيئة والمجتمع، إلى الاستفادة من العالم الإسلامي بما يخدم رؤيتهم الفنية، ويعمق أسلوبهم الجديد الذي ابتدعوه. فحيث بهرهم رخاء الشرق وبهاؤه وأضواؤه، أصبحت لوحاتهم أكثر إشراقا، وألوانهم أكثر صفاء وزهوا، وخطوطهم أكثر إيقاعية، وأشكالهم أكثر بساطة.

والواقع أن هذه التأثيرات لا يمكننا إرجاعها إلى الفن الإسلامي بشكل خاص بصفة مباشرة، بل إن مرد هذه التأثيرات هو في المقام الأول إلى العالم الإسلامي والبيئة العربية بوجه عام بطبيعتها وسحرها، وأجوائها وأضوائها... وهي عوامل جغرافية بحتة.

ومع ذلك، ليس في وسعنا إنكار أهمية هذه المرحلة. فلقد كانت هذه التأثيرات منافذ أتاحت الفرصة أمام الفنان الحديث، وأفسحت له المجال نحو آفاق أرحب من الدراسة والتأمل والاستيعاب والاستلهام، ولغوص أبعاد أكثر عمقا في فهم الفنون الإسلامية واستيعاب فلسفتها وجوهرها، واكتشاف ما تنطوي عليه من قيم جمالية والاستفادة منها، مما ظهر جليا فيما بعد بكثير من العمق والموضوعية والوضوح، فيما أعقب التأثرية من الاتجاهات الفنية الحديثة، كالمدرسة الوحشية، والمدرسة التكعيبية والمدرسة التجريدية.

وهذا ما سنتناوله بالدراسة في الصفحات التالية.

دور مدرسة الأنبياء «Nabisme»

وقبل أن ننتقل بالدراسة والبحث إلى المدرسة الفنية التالية وفق التسلسل التاريخي لمدارس الفن الحديث وهي المدرسة الوحشية التي كانت نقطة الانطلاق الحقيقية نحو آفاق أرحب في الرؤية الفنية المتحررة من قيود المألوف وقواعد الفن القديم، وذلك لنفتش بين مبادئها وتقاليدها عن نواحي الارتباط بتقاليد الفن الإسلامي وجمالياته، يجدر بنا أن نتوقف قليلا أمام ظاهرة فنية مهمة تتمثل في فكر وإنتاج جماعة من الفنانين التفوا جميعا حول مفهوم واحد يقترب إلى حد كبير من جوهر الفن الإسلامي ومفهومه وروحه وفلسفته، وانطلقوا من رؤية فنية تكاد تلتقي مع ذلك المنطلق الذي تحرك منه الفنان الإسلامي، فجاءت أعمالهم محملة بكثير من التقاليد الفنية والقيم الجمالية التي قام عليها الفن الإسلامي.

وعلى الرغم من أن أعمال هذه الجماعة لم تأخذ شهرتها على صفحات تاريخ الفن كمدرسة فنية مستقلة بذاتها، وعلى الرغم من تفرق هؤلاء الفنانين إلى منطلقات أخرى بعد سنوات قليلة من التقائهم فنيا فإننا لا نستطيع إنكار قيمة الدور الذي مارسته هذه الجماعة في انتقال أثر الفن الإسلامي إلى الفن الأوروبي الحديث.

تلك المدرسة هي ما أطلق عليها «مدرسة الأنبياء Nabisme» والتي تعد حلقة مهمة وخاصة من حلقات تحول الفن الغربي نحو مفاهيم الوحدانية والمبادئ الروحية التي يقوم عليها الفن الإسلامي.

ومن أهم أقطاب هذه المدرسة: سيروزيه Serusier وروسيل Russel ورانسون Ranson (الشكل ١)، وفويلارد Vuillard (الشكل ٢)، وباللان Ballan وسيجان Seguin وايبلس Ibls وموريس دنيس M. Denis (الشكل ٣)، وكازاليس Cazalis وفيركاد Verkade وبونارد Bonnard (الشكل ٤).

فكر أعضاء «جماعة الأنبياء»

لقد كانت المسيحية - بوصفها دينا سماويا - تقوم على فكرة الوحدانية وعلى مبدأ الروح الواحدة وهي الله. لكن اتجاهات عقائدية دخيلة تتميز بنزعتها المادية قد تسللت إلى الدين المسيحي في الغرب منذ عهد بولس الرسول، ففصلته عن مناهله الشرقية، وجذبته نحو مفهوم مادي صرف، الأمر الذي انعكس بدوره بشكل واضح على الفن الغربي بصفة عامة، وعلى مفهوم «الرب» في وجدان الفنان بصفة خاصة. إذ أصبح مفهوم الإله عند الفنان الغربي المسيحي كمفهومه لدى الفنان الإغريقي تماما، ذلك المفهوم القائم على تقديس الجسم البشري.

وعلى هذا فقد صور «الرب» و«يسوع» على أسقف وجدران الكنائس في هيئات إنسانية مشابهة تماما لتماثيل الآلهة الإغريقية زيوس وأرفيوس وغيرهما.

ولكن كان لا بد من انبثاق اتجاهات مضادة تتصدى لتلك النزعات المادية وتعيد هذا الدين إلى مسيرته الحقيقية الوحدانية، فجاءت دراسات وآراء ماركون يوحنا وأفلوطين واسبينوزا، وغيرهم من الفلاسفة المؤمنين الذين أعادوا بفكرهم الدين المسيحي إلى شرقيته القائمة على الروحية الصرفة، وخلصوه من ذلك الجنوح المادي الدخيل الذي سيطر عليه حينا.

وفي هذا السياق - وعلى وجه التحديد في العام ١٨٨٨ - تنادى أفراد هذه الجماعة من الفنانين المؤمنين الدارسين الذين تطلعوا إلى الله بمفهوم وحداني متعال ليحملوا مع رجال الدين والفلاسفة مسؤولية إعادة الدين المسيحي إلى أصوله الوحدانية وجوه الروحي. فعكفوا على دراسة الديانات السماوية والعقائد الشرقية وعاشوا طقوسها وشعائرها بكثير من العمق والتأمل.

ولم يكن أعضاء «جماعة الأنبياء» يتصورون بالطبع أنهم رسل أو مبشرون، ولكنهم كانوا فنانين ومصورين بالمرتبة الأولى. ومن هنا فقد كان من أهم أهدافهم آنذاك أن يعيدوا لله الجوهر المطلق قدسيته، وأن يقضوا على ظاهرة تصويره في صورة بشرية آدمية كما فعل به الفن الإغريقي وغيره من الفنون الوثنية.

وكان أعضاء «جماعة الأنبياء» يتصورون أن هذه الغاية السامية لا يمكن لهم بلوغها إلا بمعايشة الفكر الوجداني الذي يقوم على تعرية الإنسان من وجوده المادي وتجريده من قشوره والاتصال المباشر بالجوهر المطلق، والتوحد مع عالمهم والاندماج كلية فيه... شأنهم في ذلك تماما شأن الصوفيين.

ومن هذا المنطلق عرف «جماعة الأنبياء» طريقهم، حيث كانوا يحرصون على الاعتزال بعيدا عن المجتمع في لقاءات سرية يمارسون فيها جميع الطقوس الصوفية والتقاليد الشرقية وهم يرتدون الأزياء العربية، ويتبعون كل السبل والوسائل التي تساعدهم على معاناة الوجد الكاشف عن الجوهر الحق، والجمال المطلق والوصول إلى الله.

الرمزية في الأسلوب الفني لـ «جماعة الأنبياء»

على الرغم من أن الأسلوب الفني لـ «جماعة الأنبياء» كان مختلفا ومتباينا فيما بينهم حيث اختص كل واحد منهم بتقنيته فإن أعمالهم قد تميزت بروح عامة هي الروح الصوفية، وانطبعت بطابع مشترك هو

طابع الرمزية والغموض. ذلك أن «جماعة الأنبياء» كما يقول موريس دينيس، قد استعاضوا عن فكرة الطبيعة المشاهدة من خلال المزاج بنظرية معادل الطبيعة ورمزها.

وعلى هذا فقد اتجهوا في فنهم إلى الكشف عن الجوهر والرمز إليه عن طريق الحدس لا الحس. وفي سبيل ذلك عمدوا إلى الاستغناء عن تعقيدات الصنعة والتكنيك، والعودة إلى فيض التعبير التلقائي البكر الذي يقوم على البساطة والتعبير المباشر عن الجوهر والحقيقة، وحيث الأشكال توحي ولا ُتعرف، والخطوط تلمح ولا تصرح، والألوان ترمز ولا تحدد، وحيث تتداخل الخطوط وتندمج الأشكال والألوان... وحيث تضعنا رسومهم دائما في عالم اللامحدود الغامض.

ويرجع النقاد ومؤرخو الفن جذور «النابية» Nabisme من حيث هي اتجاه فني قائم على الرمزية إلى عدة مصادر متباينة. إذ يرى بعضهم أن «جماعة الأنبياء» قد تأثروا في اتجاههم هذا بتقاليد الفن الياباني.

على أن فريقا آخر من الباحثين يرجعون جذور هذا الاتجاه إلى أسلوب ومبادئ فن غوغان Gaugain الذي تشرب عنه سيروزيه - أحد أعمدة مدرسة الأنبياء - أهم مبادئ الاتجاه الرمزي.

ومن الجدير بالذكر أن سيروزيه قد التقى الفنان غوغان في مدينة بون آفن العام ١٨٨٨ وأطلعه على كثير من دراساته الفنية التي أنجزها هناك، وصورا معا بعض المناظر الطبيعية.

وتنقل الباحثة همبير نص الحوار الذي دار آنذاك بين غوغان وسيروزيه عندما شرع الأخير في تصوير منظر طبيعي (الذي سماه فيما بعد «الطلسم» (الشكل ٥)، والذي نتبين منه أهم المبادئ الفنية التي لقنها غوغان لسيروزيه.

- غوغان: هذه الشجرة بأي لون تراها؟
- سيروزيه: باللون الأصفر.
- غوغان: إذن ضع أجمل لون أصفر في ملونتك.
- غوغان: وبأي لون ترى الأرض؟

- سيروزيه: أحمر بوجه عام.
- غوغان: حسنا. ضع أبهى لون أحمر لديك [٨].

بيد أننا نرى أن فن «جماعة الأنبياء» هو اتجاه شرقي عربي صرف. ذلك أن رمزية «جماعة الأنبياء» وغموضهم ومميزات أسلوبهم كلها سمات ذاتية خاصة تنبع من ذاتيتهم وتتمثل في وجدانهم ووعيهم متوائمة تماما مع مفهومهم ورؤيتهم وإيمانهم برسالتهم... تلك السمات التي تجعل من فنهم فنا عربيا شرقيا محضا.

فإن ذلك الانقلاب الفني الهائل الذي تم على يد «جماعة الأنبياء» عندما أعادوا لله قدسيته وقضوا على تصويره في صورة الأحياء والآدميين وجهروا بدعوتهم لسقوط الأرباب بوذا وأوزوريس وتماثيل جوبيتر الهائلة أمام وجه الجوهر «الهو»... فإن هذا الانقلاب كان إلى مدى بعيد جدا انجذابا نحو روحانية الشرق ووحدانيته وانعطافا إلى أول تقاليد الفن العربي الإسلامي وفلسفته ومفاهيمه.

ومن ناحية أخرى فإن هذا الاتجاه الفني لـ «جماعة الأنبياء» ما هو إلا فلسفة فنية جديدة إن دلت على شيء فإنما تدل على بداية التحول الجذري للفن الأوروبي نحو مفهوم الفن العربي الإسلامي. حيث بداية التحول عن التفاصيل والجزئيات إلى الصورة الكلية الشاملة، ومن القشرة الخارجية المتربعة على السطح، إلى الحقيقة الجوهرية المطلقة الكامنة في الأعماق، ومن التعبير بالوعي والفهم إلى الإشارة بالحدس المباشر، ومن تعقيد الصنعة وقيود قواعد الفن إلى تلقائية التعبير وبساطة لغة التشكيل.

ولقد أشار كثير من الباحثين إلى عروبة ذلك المنبع الذي استقى منه «جماعة الأنبياء» أسلوبهم، فلقد حاول أندريه هليرو أن يوحد بين أسلوب جماعة الأنبياء في مؤلفه «الحركة المثالية في التصوير» عندما ربطهم جميعا بمفهوم روحاني مثالي واحد.

أما شاسيه Chasse فيؤكد تلك الروابط القوية بين اتجاه «مدرسة الأنبياء» والمفهوم الشرقي العربي للفن، وذلك في معرض حديثه عن المستشرق المصور شاسيريو الذي علم تلميذه غوستاف مورو تقاليد الفن العربي [٩].

كذلك أوضح شاسيه أن غاية الفن لدى سيروزيه هي جعل الطبيعة مثالية عن طريق إدخالها في إطار رياضي صوفي ما يعطي للوحة جدارة التوازن اللازمة. وفي هذا الصدد يشير الدكتور عفيف بهنسي في مجال حديثه عن كتاب A.B.C de la peinteure moderne الذي ألفه سيروزيه إلى أن سيروزيه قد نقل عن الشرق دلالات الأرقام ورموزها فهو يرى أن الرقم (١) ليس رقما لأنه يتضمن جميع الأرقام، وأن الرقم (٢) يعبر عن الصراع بين مبدأين وأن هذا الصراع عقيم إذا لم يأت بالنتيجة التي تؤدي إلى الرقم (٣). ومن هنا جاءت فكرة الثالوث في جميع الأديان.

ومن الناحية التشكيلية فإن الرقم (٣) هو أول رقم جدير بتشكيل مساحة، والمثلث المتساوي الأضلاع هو أبسط مثال على ذلك. وعنده أن الرقم (٣) يعني الله أو الخالق، أما الرقم (٤) فليس رقما أوليا بل هو تكرار للرقم (٢)، وهو يدل على التوازن في المواد وهو مثال على الأجسام الصلبة، أما الرقم (٥) فهو رقم التزيين كما يقول فيثاغورث. والعدد (٧) يفسر اتحاد الخالق بمخلوقاته لأنه مؤلف من ٣ + ٤ وهو رقم كامل... إلخ [١٠].

على أن رد أصول اتجاه «جماعة الأنبياء» إلى تأثير غوغان فقط لا ينفي أيضا التأثير العربي في «مدرسة الأنبياء»، بل في أسلوب غوغان نفسه، ذلك أن أسلوب «غوغان» الذي يسمى أحيانا بالرمزية أو بالتركيبية أحيانا أخرى، هو في حقيقته أسلوب شرقي المنزع، عربي المنبع. فإذا كانت رمزية «غوغان» تعني الكشف عن أعماق الموضوع والتعبير عنه تشكيليا بما يطابق حقيقته وإن كان لا يطابق مظهره، وإذا كانت تركيبية غوغان تعني عنده أن فنه وحده يشمل

المادة والروح، الكل والجزء، الزمان والمكان... فإن هذه النزعة التي نزعها غوغان في الحالتين هي نزعة شرقية أصلية. وأن تحول فن غوغان هذا بل تحول الفن الأوروبي بأسره آنذاك من الأكاديمية إلى الرمزية إنما هو تحول نحو فلسفة الفن الشرقي بوجه عام، ونحو مفهوم الفن العربي الإسلامي وروحه على وجه الخصوص.

ملامح الفن الإسلامي في أسلوب «جماعة الأنبياء»

يبدو تأثير الفن الإسلامي بمفاهيمه وتقاليده أكثر وضوحا في أسلوب فن «جماعة الأنبياء» في مجال الرمز بصفة خاصة. فهؤلاء الجماعة الذين كانوا يرون أن الله قد (اصطفاهم) بمنحهم النور من روحه، والذين اختاروا لأنفسهم هذا الاسم كرمز يليق بدورهم الجديد، هؤلاء الجماعة الذين عاشوا خارج محيط مجتمعهم بل خارج زمنهم أيضا، والذين كانوا ينظرون إلى الشرق العربي ببهائه وسحره بوجه صوفي، وكانوا يطبقون في سلوكهم وحياتهم روحانية الشرق، قد خلقوا لأنفسهم هذا الجو الصوفي الخاص الذي جرهم إلى الإغراق في الرمزية ودفعهم إلى الغوص في الغموض.

والرمزية عند «جماعة الأنبياء» هي فن التعبير بالإشارات التشكيلية عن المشاعر والأحاسيس وهذه الرمزية التي رافقت دائما صوفية «جماعة الأنبياء» قد انتقلت إلى لوحاتهم وسيطرت على رؤيتهم الفنية مما جعلهم يعرفون اللوحة الفنية في النهاية وفق قول موريس دنيس بأنها «مساحة مسطحة مغطاة بالألوان وفق نظام معين». كما حدا دنيس على أن يقول أيضا في مذكراته في صدد حديثه عن رسومه: «إن رسومي توحي ولا تُعرف، إنها لا تحدد مطلقا، إنها تضعنا كالموسيقى في عالم اللامحدود الغامض».

وإلى جانب هذه الرمزية وتلك الصوفية المسيطرة على أسلوب «جماعة الأنبياء» فهناك تأثير إسلامي مهم هو نظرة الفنان إلى الطبيعة. فلقد كانت نظرة الفنانين المنتمين إلى «جماعة الأنبياء» إلى

الطبيعة هي نفسها نظرة الفنان المسلم لها، تلك النظرة التي مؤداها أن هذا الكون السديمي الواحد لا يقبل التجزئة، لأنه في جزء منه يكمن الجوهر. ومن هنا فلم يعد هم الفنان مطابقة الواقع كما يتمثله بوعيه وعقله، بل تصويره وفق حدسه المباشر ومن هذا المنطلق لجأ الفنانون المنتمون إلى «جماعة الأنبياء» إلى تصحيف الأشكال وتجريدها عن ظاهرها وعن تفاصيلها تماما كما فعل الفنان المسلم، عندما أزال ذلك الانفصال الذي يجعل لكل جزء استغلاله وخصوصيته وحل محله اتحاد كلي للأشياء وذلك عن طريق تعرية الأشياء وتجريدها من خصائصها الظاهرة وإعادة تصوير الطبيعة في صورة كلية موحدة لا تباين فيها ولا تجزئة ولا انفصال.

ومن وسائلهم لتحقيق ذلك فنيا، تجريد الشكل واللون، وإلغاء البعد الثالث واستخدام الألوان المحددة والصريحة والموحدة الدرجة.

وإذا انتقلنا إلى ناحية أخرى من نواحي تأثر «جماعة الأنبياء» بالفن العربي الإسلامي نجد أن عددا كبيرا منهم قد تأثروا بفن الرقش العربي واقتبسوا منه كثيرا من تقاليده ومبادئه وقيمه الفنية.

ومن أبرز هؤلاء الفنانين في هذا التأثير إميل برنارد، وروران، وسيروزيه ورانسون.

ولقد كان تأثر سيروزيه كبيرا بفن «الأرابيسك» حيث كان شغوفا إلى حد كبير بخطوطه المتداخلة التي تحقق مبدأ الوحدة، ومفهوم الاندماج والتداخل اللذين كانا يحدان الرؤية الفنية والوجد الصوفي عند الفنانين المنتمين لـ «جماعة الأنبياء». ذلك أن أعمال سيروزيه كانت تستند إلى مفهوم هندسي صرف يوازي تماما مبادئ الصورة الهندسية من فن الأرابيسك الإسلامي، حيث إن الأشكال عند سيروزيه والتركيبات تتجمع على سطح اللوحة في عدد محدود من الخطوط المستقيمة والمنحنية والزوايا والأقواس... تماما كما نرى في الرقش العربي.

أما رانسون فقد حفلت تصميمات السجاد التي أنجزها بكثير من مبادئ وقيم فن الرقش العربي من حيث الخطوط القوية الصريحة المعبرة والملخصة للشكل، ومن حيث طبيعة الموضوعات وطريقة التجريد والتسطيح في الشكل واللون، وكذا استخدام الوحدات الزخرفية العربية.

وفي موضوعه الذي أنجزه العام ١٨٩٥، والمؤلف من ثلاثة أفاريز نرى رانسون يعتمد على المبادئ نفسها التي يقوم عليها فن الرقش العربي كالتكرار والتماثل واستخدام الصيغ الزخرفية النباتية.

وفي إحدى لوحات رانسون بعنوان «عارية ضمن زخرفة شرقية». يكاد الناظر إلى هذه اللوحة من أول وهلة يعتقد أنها إحدى صور المخطوطات العربية أو إحدى قطع السجاد الإسلامي، لولا طبيعة الموضوع والمرأة العارية المتربعة وسط اللوحة. ونستطيع في هذه اللوحة أن نلمح أن الخطوط العربية تضم الموضوعات بأسرها، تلك الخطوط القوية الصريحة المعبرة المتهادية في حركة موجبة هادئة حينا، والهادرة الدوارة في حركة ملتفة مترنحة حينا آخر. دقيقة متجاورة. أو فسيحة متباعدة تضم بينها مساحات شاسعة من فراغ. وهذا التسطيح في الأشكال والألوان، وإلغاء التظليل والتجسيم. وتلك الصيغ الزخرفية التي تتشابه مع الوحدات النباتية العربية. وذلك التشابه الذي يقترب بالموضوعات بصورة عامة، بإطاره وخلفيته من السجاد الإسلامي.

وأخيرا وفي ختام حديثنا عن تأثر فن «مدرسة الأنبياء» بالفن العربي الإسلامي، نرى أنه من الجدير بالذكر الإشارة إلى أن كثيرا من الفنانين المنتمين إلى «جماعة الأنبياء» قد خفقت قلوبهم شوقا وحنينا لزيارة البلاد العربية، حيث انفعلوا هناك بنور الشرق وبهائه وسحره وبهرتهم الحياة فيه، وتفاعلوا هناك مع مظاهر الحياة التي كانت تعيش في مخيلتهم، وعايشوا هناك طقوسهم، وذابوا مع وجدهم الصوفي وشطحات إيمانهم، حيث سافر إميل برنارد إلى مصر، وموريس دنيس إلى الجزائر وفلسطين وسورية ومصر، وبونارد إلى تونس والجزائر.

وتبقى كلمة أخيرة... فإن كان الرومانتيكيون الذين زاروا بلدان العالم الإسلامي قد استهوتهم مظاهر البيئة العربية بعاداتها وتقاليدها... وإن كان التأثريون الذين زاروا البلاد العربية والإسلامية قد استهوتهم شمس الشرق وبهرهم بهاؤه وضياؤه، فإن الأمر عند الفنانين المنتمين لـ «جماعة الأنبياء» مختلف تماما. ذلك أن ما أثار «جماعة الأنبياء» وبهرهم من الشرق الإسلامي هو تلك الروح الشرقية الصوفية التي اقتبسوها منه وتلك النزعة السامية المتعالية التي نقلوها عنه.



II

الوحشية... نقطة الانطلاق الحقيقية نحو الفن الإسلامي

«إنهم وحوش نشبت أظفارها في الفن»
(لويس فوسيل L. Vauxcelles)
«لقد قذف هؤلاء الفنانون الجمهور بسطل من الألوان»
(كاميل موكلير C. Mauclair)
«إن هذه اللوحات أشبه بشطحات بربرية ساذجة لطفل يعبث بعلبة ألوان جاءته هدية يوم عيد ميلاده الأول»
(مارسيل نيكول M. Nicolle)

«إن بعض الألوان تعطينا أحاسيس غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل نضطر إلى استخدامها بطريقة رمزية مبهمة»
غوغان

هذه العبارات وغيرها من الأقوال اللاذعة والنعوت القاسية التي عبر بها جمهور المشاهدين والفنانين والنقاد عن خيبة أملهم وعن صدمتهم لدى مشاهدتهم تلك الأعمال المفجعة (على حد قولهم)، لجماعة الفنانين الذين عرضوا أول إنتاج لهم العام ١٩٠٥ في صالون الخريف الذي أقيم

في القصر الكبير بباريس. وقد بلغ الأمر من عنف أسلوبهم وجسارتهم أن أفردت لهم إدارة المعرض، آنذاك، حجرة خاصة لعرض لوحاتهم، فأطلق الناقد فوسيل على هذه الحجرة اسم قفص الوحوش، ومن ذلك أصبح لقب «الوحوش» أو «الضواري» Les Fauves عنوانا لهذه المدرسة [1].

ومن المعروف أن هذه الجماعة من الفنانين كانت تتألف من:

كاموا Camoin، وديران Derain، وفان دونغن Van Dongen، ودوفي Dufy، وفريز Friesz، ومانجان Manguin، ومارينو Marinot، وماركيه Marquet، وبوي Puy، وفالتا Valta، وفلامنك Vlaminck، وغوغان Gauguin، وماتيس Matisse.

أهم خصائص الفن الوحشي

إن هذا الفن الثائر التقدمي، بما ينطوي عليه في الوقت نفسه من معاني العفوية والطفولية البريئة، كان أول ثورة فعلية على جمود الفن التقليدي العقلاني الرصين وأول انطلاقة حقيقية من قيود الطبيعة، وأسر محاكاتها، وأول خروج جريء على مفاهيم الشكل واللون.

وتقوم هذه المدرسة على العودة إلى الحياة البدائية كملاذ من داء المدنية كما يقول غوغان.

فلقد اعتمد الوحشيون على دراسة الفنون الفطرية بقوة انفعالها وبساطة تعبيرها، وتحررها من قيود الصنعة (التكنيك) والقواعد المألوفة في الفن، وكذا اتصافها بصراحة الألوان ونقائها وجرأتها.

ولعل من أهم ما يميز فن الوحشيين، كما يرى ديجينر Degener «أنهم وجهوا عنايتهم قبل كل شيء إلى تحقيق نوع من الواقعية كانوا هم خالقيها، من دون أن يحملوا أشكالهم أي صلة بجو السماء أو بشكل الشجرة أو بأي تأثير عارض يمكن أن تبرزه الطبيعة للعين. ومن ثم حاولوا أن يخلقوا عالما من الألوان والخطوط والمساحات يحمل قوانينه الذاتية من التباين والتوافق والإيقاع. وباتباع ذلك تخلص الفنان تدريجيا من تبعية نقل الأشياء كما تبدو في الطبيعة [2].

ولقد أغفل الوحشيون عمدا تحقيق البعد الثالث، ولم يعطوا للعمق والفراغ في الصورة اهتماما كبيرا، بقدر ما صرفوا اهتمامهم لوسائل خلق الحركة في الصورة وتحقيق الديناميكية لها، ونجحوا في ذلك إلى أبعد حد عن طريق الخط الذي يؤكد حركة الأشكال ويحدد معالمها الخارجية المعبرة، واللون الذي يزيد من ديناميكية العناصر بقدرته وقوته وجرأة لمساته.

كما خرج الوحشيون على قواعد التجسيم والمنظور، وقاموا بتحريف الأشكال وأحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل، كما تحرروا نهائيا من كل التزام بمعالم الطبيعة؛ مقتفين في ذلك جرأة فان غوخ في استخدام الألوان، وبأسلوب غوغان في تسطيح الألوان والأشكال، وتضحيته بمحاكاة الطبيعة في سبيل جمال التصميم.

وإذا بحثنا عن تلك المناهل الأساسية التي استقى منها الوحشيون مبادئ فنهم والتي حددت إطار رؤيتهم الفنية الجديدة، نجد أن الفن الوحشي، منذ نشأته وبداياته، وأن الوحشيين في مرحلة تجميع أسلوبهم قد تأثروا بعدة عوامل نذكر منها عاملين مهمين هما:

أولا: أثر فان غوخ وغوغان

أما فان جوخ - ذلك الفنان الذي جعل من الفن أداة طيعة للتعبير عن العاطفة الجياشة والمشاعر المتأججة الدافقة، بأسلوبه الخاص الجريء في لمسات فرشاته الحافلة بالألوان، وبتلك الصورة الجديدة من صور الفن التي أطلق عليها «التعبيرية expressionism» - فقد ترك للوحشيين تلك القوة الحركية المندفعة والتعبير الحسي الشاعري باللون، كما قدم لهؤلاء الفنانين الثائرين أهم مبادئ ثورتهم. ذلك أن معرض فان غوخ الذي أقيم في العام ١٩٠١ في صالة برنهايهم بباريس قدم للوحشيين أسلوب فان غوخ الذي وجدوا فيه الانصراف النهائي عن التكوين الهندسي إلى التكوين اللوني الإيقاعي.

أمـا غـوغـان، الذي توفي العـام ١٩٠٣ (قـبل عـامـين من مـعـرض الوحـشـيين الذي أثار تلك الضـجـة السـالفة الذكـر) فكان قـد كشف عن أسلوبه الجـديد المسـمى «التـركـيـبـيـة» Synthetism القـائم على الرمـزية الصـوفـيـة، والمتـحـرر من قـيـود النقل الحـرفي للطبـيـعـة ومـحـاكـاة الـواقع. كـمـا أعلن ثورته على تقـاليـد الفن الإغـريقي... ولقـد ورث الوحـشـيـون عن غـوغـان مـلامح أسلوبه الجـديد بخطوطه الموجـزة وسطوحـه العـريضـة المنبـسطة وأشكاله المسطحـة، وألوانه الصافية الساطعة.

ثانيا: أثر معرض الفن الإسلامي

كان من أهم أسباب التحول المبـاشر في فن الوحشيين، واتجاهه نحـو قـيم ومـبـادئ الفن الإسـلامي، كـمـا كـان من أهم المنـاهل الأسـاسـيـة التي اسـتقى منهـا الـوحـشـيـون مـبـادئ اتجـاههم هو ذلك المعـرض الذي أقـيـم للفـن الإسـلامي في قـصـر اللوفـر بـبـاريس (بمتـحف الفنون الزخـرفيـة، جناح مـارسـان) العـام ١٩٠٣. ولقـد كان هذا المعـرض نقطة التحـول الرئيسـية بالنسـبة إلى الوحـشـيين بوجه عـام، ولرائدهم ماتيس على وجـه الخـصـوص، ذلك الفنان الذي كـان له السبق حيث ملك زمام القيادة والمبادرة إلى اكتشاف جوهر الفن الإسـلامي وسـبـر أغـواره واسـتلهـام قـيـمـه الجـمـاليـة والفـنيـة، وخلق أسلوب فـني جـديد عـريق الجـذور أصـيل المناهل. وعـن تـأثـيـر هـذا المعرض في ماتيس يقول عن نفسـه: «لقد كان هذا المعرض بالنسبة إليّ درسـا في النـقـاء والانسـجـام». أمـا النـاقـد جين Guene فـيـقـول في كـتـابه «Portrait d’Artiste»: «لقـد تكرس الفن الإسـلامي في رؤية ماتيس منذ ذلك المعرض».

والجـديـر ذكـره أن هـذا المعـرض قـد أثـار اهـتـمـام الفـنانين والنـقـاد والبـاحـثين آنذاك. مـا دفع المخـتـصـين به إلى تقـديم الدراسـات المستفيضة عن جوهر هذا الفن وفلسفته وقيمه الجمـالية. ومن أهم

الدراسات التي أجريت عن هذا المعرض، تلك الدراسة التي قام بها غاستو ميجو Gaston Migeon والتي تضم صور المعروضات مع شرح مفصل لها ومقدمة عن مظاهر هذا الفن وفلسفته [٣].

ملامح الفن الإسلامي في فن الوحشيين

عندما انصرف الوحشيون إلى فنون البداءة والفطرة وفنون الحضارات القديمة، وضعوا نصب أعينهم الفنون الشرقية بصفة خاصة، حيث جذبتهم الزخارف المصرية والآشورية القديمة، وأعمال التصوير البيزنطي، وكذا السجاد والخزف الإسلامي ورسوم المخطوطات الفارسية المصورة. وعلى الرغم من أن إثبات هذه الحقيقة لا يحتاج إلى عناء كبير، فإن الباحث المستشرق دولوري Delorey قد أعلن بعد نحو عشرين عاما من معرض الوحشيين الأول أن هذه المدرسة هي شرقية الاتجاه والملامح، حيث قال في مقال له العام ١٩٢٥:

«إن الوحشيين الأوائل حاولوا أن يضمِّنوا لوحاتهم الخصائص نفسها التي ظهرت في الفن الشرقي القديم، مثل كثافة اللون في الفسيفساء أو في النسيج الزاهي، ولقد قلدوا ألوان الميناء والسجاد وجميع الفنون العربية في الأشياء الزاهية الجميلة. وهكذا أوشكت اللوحة لديهم ألا تحمل غير موضوع مسطح لا ظل له. ولم يعد همهم محاكاة الطبيعة ولا التعبير عن شيء داخلي، بل انسجام الألوان وتحقيق العلاقات الصحيحة بين كل جزء على حدة» [٤].

وإذا كان في وسعنا الربط بين ملامح الفن الوحشي والفنون الشرقية بوجه عام فإننا نستطيع بصفة خاصة تصور تلك العلاقة العربية التي ارتبطت بنشأة وتطور فن الوحشيين بل وبتقاليده ومبادئه أيضا. ذلك أنه يمكن لنا بسهولة ويسر أن نتذكر - منذ النظرة الأولى التي نلقيها على فن الوحشيين - الفنون الشعبية العربية البسيطة التي تنحو نحو تجريد الطبيعة والتخلص من محاكاتها، وتحاشي التشبيه،

وإغفال قواعد المنظور والبعد الثالث واستخدام الألوان الأساسية المحدودة والأكثر حدة، كما في ألوان السجاد والبسط العربية وألوان الأواني الزجاجية الوضاءة.

ومهما يكن الأمر، ومهما اختلفت المصادر أو تنوعت المناهل التي استقى منها الوحشيون فنهم، فإن هذه المناهل الأساسية قد تضافرت جميعها لتوجيه الفن الوحشي نحو الفن العربي الإسلامي الذي أصبح الوعاء الحقيقي الذي استوعب هذا الفن، وبصفة خاصة بعد أن تمثل هذا التيار المستشرق الجديد بقوة وبصدق عند ماتيس الذي حمل لواء هذا الاتجاه.

وبوسعنا أن نعقد مقارنة سريعة نلخص فيها مظاهر الالتقاء بين الفن الإسلامي والفن الوحشي، ونحدد تلك الملامح الإسلامية في هذا الفن. إن هذه المدرسة بما حققته من رمزية اللون ومحضيته، والاستعمال الجمالي له، حيث استعمال الألوان الفنية من دون ألوان الطبيعة، وهذا البحث عن الجوهر والمطلق، والعزوف عن كل ما هو نسبي وواقعي وعرضي... وهذا البحث الدائب عن معادل النور، والتوصل إلى اللون النقي ليكون هو هذا المعادل... هذا كله يعني التصوير الفني بعينه وبلغته الحقيقية... وهذا هو الطابع الأساسي المشترك للوحشية، وهو نفسه جوهر الفن الإسلامي وأهم مبادئه، وأبرز ركائز فلسفته.

وفي ذلك يقول موريس دنيس: «إن الوحشية هي التصوير بذاته بعيدا عن كل ما هو عرضي. هي العمل المحض في التصوير، إنها تماما البحث عن المطلق».

وإذا ذهبنا في مجال هذا البحث إلى دراسة أكثر تفصيلا لتحديد تلك المبادئ الفنية والقيم الجمالية التي يقوم عليها الفن الإسلامي، والتي نقلها الوحشيون في أعمالهم، مدعمين دراستنا بالتحليل والمقارنات، ففي تصورنا أن حديثنا يمكن أن ينصب بشكل أساسي على اثنين من الفنانين هما بول غوغان، وهنري ماتيس، وذلك

بصفتهما قطبين يمثلان البداية والنهاية بالنسبة إلى المدرسة الوحشية وعلاقتها بالفن الإسلامي. فقد كان غوغان الممهد الأول للوحشيين بأسلوبه الجديد الذي يتفق في أكثر مبادئه مع تقاليد الفن الإسلامي. أما ماتيس، زعيم الوحشيين ورائدهم، فلقد كان خير من تمثل الفن الإسلامي من الوحشيين واستوعب جوهره، واستلهم قيمه الفنية والجمالية في أعماله.

غوغان وفنون الشرق

بعدما اشترك غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) بتسع عشرة من لوحاته التأثرية في معرض التأثريين الثامن والأخير في العام ١٨٨٦، ضاق ذرعا بالتأثرية؛ إذ بدأ يشعر بأن التأثرية أسلوب خاو من أي فكر. ولذلك قرر في العام نفسه الرحيل إلى قرية بونت أفن Pont-Aven في مقاطعة «بريتاني» Brittany وهناك عكف على تجربة أسلوب جديد في الفن أصلب قواما وأعمق فكرا من أسلوب التأثريين.

وفي مرحلة بحثه الدائب عن الجديد أعجب غوغان بفنون الشرق مثل كثير من فناني عصره من أمثال ديغا ولوتريك وغيرهما. وذلك لما تنطوي عليه هذه الفنون من أصالة كبيرة وقيم عالية. ومن فنون الشرق هذه استوحى غوغان أهم دعائم اتجاهه التركيبي الرمزي الجديد، حيث تغليب الخيال وتخطي حدود الواقع، ورمزية الشكل واللون، وبساطة التعبير والتكوين، والإيقاع المطرد الذي يحكم أبجديات لغة التشكيل من مساحة وشكل وخط ولون.

وفي خطاب بعث به غوغان إلى أحد أصدقائه يقول:

«انظر إلى اليابانيين الذين يرسمون في روعة، فسوف ترى الحياة في الخلاء، وفي الشمس، ظلال، فالألوان تستخدم فقط كتآلف ومزج في الدرجات والأنغام... انسجامات متنوعة محملة بالتأثير الحار الملتهب... إنني سوف أتجنب بكل ما أستطيع ذلك الذي يحمل خداع الشيء، وما الظل إلا خيال الشمس... إنني أميل إلى إلغائه» [٥].

وعن رحلاته إلى جزيرة تاهيتي، إحدى جزر المحيط الهادئ التي رحل إليها للفرار من قيود المدنية الزائفة، يقول غوغان في الكتاب الذي ألفه بعنوان «نوا نوا» [٦]:

«إن المناظر بألوانها النقية الحارة الملتهبة تبهر بصري وتكاد تعميني. وبعد كل هذا أصور كما أرى، فأضع اللون الأحمر والأزرق على لوحتي من دون عناء كبير... المساحات المحملة بالذهب تفتنني... لماذا أتردد في أن أصور كل هذا الذهب وكل هذا الفرح، فرح النور والشمس، الذي يغمر لوحتي. إن التعفن الأوروبي القديم قد أفسد الطبع وجعل التعبير وجلا جبانا» [٧].

وإذا كان التجاء غوغان إلى فنون الشرق يعد مكسبا عظيما لفن غوغان ومعاصريه ومن جاءوا بعده من المحدثين، فإننا يمكن أن نشير إلى أن اتجاهه هذا قد قوبل، من ناحية أخرى، بشيء من النقد. فقد هاجم النقاد غوغان لأنه لجأ إلى ثقافات مغايرة لثقافة عصره ومجتمعه، واستمد منها مقومات أسلوبه الرمزي. وفي هذا يقول أستاذه كميل بيسارو Pissarro: «إنني على استعداد للاعتراف بالفن الرمزي على أساس أن يكون الرمز مبتكرا أصيلا، أي لا يكون مأخوذا عن رمزية الحضارات القديمة، لأن الأصالة في الرمزية أساسها الإحساس الصادق عند الفنان، ومن دون توافر هذا الإحساس يفقد الرسم حساسيته ويعتريه الجفاف» [٨].

وفي هذا الصدد أيضا يعلق هربرت ريد على لوحة غوغان «يعقوب يصارع الملائكة» بقوله:

«كيف أباح غوغان لنفسه أن ينقل عن المصورين اليابانيين والبيزنطيين؟ إنني لا أنقد غوغان لأنه صور أرضية إحدى لوحاته حمراء اللون، ولا أعترض عليه لأنه رسم مقاتلين يتصارعان وعدة فلاحين في مقدمة اللوحة. إن الذي أنقده هو أن غوغان لم يستمد لمذهبه التركيبي عناصر من فلسفتنا الاجتماعية المعاصرة التي

تحارب السلطة المطلقة الخانقة عند اليابانيين والتطرف الديني عند البيزنطيين. إنني لا أتسامح في إهمال عناصر البيئة والحياة وأفكار العصر» (٩).

وسواء أكان غوغان على خطأ أم على صواب من الناحية الفكرية أو من الوجهة الحضارية، فيما يتعلق بلجوئه إلى فنون الحضارات السابقة على حضارة عصره ليستقي منها دعائم أسلوبه الجديد. فإن هذا لا يعنينا إلى حد بعيد، حيث إن ما يهمنا هو إثبات أثر فنون الحضارات الشرقية بوجه عام، وتقاليد الفن العربي الإسلامي في أسلوب غوغان الجديد كواقع فني يتأكد بشتى الأدلة والبراهين الموضوعية والمقارنات الفنية.

وإذا كان غوغان - في اتجاهه الجديد - قد لجأ إلى فنون الحضارات السابقة ليستمد منها مقومات هذا الأسلوب الرمزي، فإننا يجب أن نعترف بأن الرمز عند غوغان ليس رمزا متعارفا عليه بشكل مألوف أو مبتذل، وليست رمزية غوغان تعني استخدام الرموز العرفية التي سادت في فنون تلك الحضارات، مثل استخدام الزنبقة البيضاء مثلا رمزا للطهارة أو الهالة رمزا للقداسة... إلخ. ولكن الرمزية عند غوغان تشير إلى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها. ذلك أن ما كان يشغل بال غوغان بالنسبة إلى الرمزية هو قدرة اللوحة بأكملها على الإيحاء بالجو العام والحالة النفسية لأبطال لوحاته «كجو الصفاء والجمال والوداع في فردوس بدائي، أو حالة السكينة والخشوع في صورة امرأة بريتونية راكعة أمام صليب رُسم بخطوط خشنة وألوان عنيفة يشعراننا بشيء يسمو على الواقع ويرتفعان بالإدراك إلى مستوى أكثر انطلاقا وصفاء» (١٠).

غوغان والتركيبية

«... أشجار لن يجد مثلها النباتيون أبدا، وحيوانات لا يحلم بشبيهها علماء الحيوان قط، وأناس أنت وحدك تستطيع خلقها، وبحار لا يمكن أن تنبع إلا من بركان، وسماء لا يستطيع أن يسكنها إله».

بهذه الكلمات صور الشاعر والناقد أوغست سترنبرغ عالم غوغان الخاص الذي خلقه في مذهبه الفني الجديد، والذي سمي بالمذهب التركيبي Synthetism.

لقد هجر غوغان التأثرية إلى اتجاهه الجديد على يد المصور إميل برنارد Emile Bernard الذي التقى به في العام ١٨٨٨ ووطد علاقته به، ومن المعروف - وكما يقول النقاد - أن إميل برنارد، ذلك المصور الشاب استطاع قبل أن يتجاوز العشرين من عمره أن يتوصل إلى هذا الاتجاه الفني الذي أطلق عليه اسم «التركيبية»، والذي استمده من «تأثره بالرسوم الزجاجية الملونة التي تزين النوافذ، وشغفه بفن الريفيين، والطبع الملون، والنحت على الخشب عند اليابانيين» [١١].

وإذا حاولنا أن نتعرف على أساس هذا الاتجاه الفني فبوسعنا القول إن النظرية العلمية التي يقوم عليها تكاد تقترب من نظرية «الغشتالت» التي تقول: «إن الذاكرة الإنسانية تحتفظ أول ما تحتفظ بالصيغ العامة للأشكال وبالتركيبات الكلية للمرئيات، وبالمعنى العام للأشياء أو ما يرمز إليها في أبسط صورة، من دون النظر إلى تفصيلات هذه الأشياء».

ويوضح هربرت ريد أساس هذا الاتجاه بقوله:

«يقوم الاتجاه التركيبي على أن الخيال يدخر الملامح الأساسية أو الشكل الضروري للأشياء، وهذا الشكل هو تبسيط واختزال للصورة التي يتلقاها الإنسان؛ ذلك أن الذاكرة تحتفظ - بطريقة عقلية ما - بما هو مميز وما هو رمزي. فما تحتفظ به الذاكرة هو في النهاية «تصميم»، أو بناء خطي مبسط، تصل فيه الألوان إلى أقصى مستوى من النقاء» [١٢].

وعلى هذا فإن «التركيبية» ما هي إلا تبسيط للشكل الأصلي وتلخيص للطبيعة أو الفكرة أو النموذج، وذلك بغرض زيادة الوضوح. وعلى الفنان تبعا لهذا الاتجاه أن يضحي بالأشياء الثانوية وأن يغفل كثيرا من التفاصيل عديمة الأهمية التي تحجب وضوح الصورة الأصلية.

وفي الاتجاه التركيبي الجديد تحرر غوغان من الاعتماد على الرؤية المباشرة التي قامت عليها المدرسة التأثرية، فلم تخلط الألوان في لمسات وبقع صغيرة متجاورة أو ممتزجة، بل تشكلت الألوان في مساحات عريضة وجريئة، نقية وصافية انحصرت داخل الخطوط الخارجية المرسومة بإحكام. على أن الشيء الأكثر جدة وأهمية، في الوقت نفسه، هو الاستخدام الجديد للألوان؛ إذ إن الألوان لم تستخدم بدلالاتها الواقعية التي اصطلح عليها في الطبيعة، ولكن الألوان عند غوغان أصبح لها مدلول جديد... هو مدلول جمالي من ناحية، ثم مدلول رمزي من جهة أخرى، إذ إن غوغان كان يرى أن القيمة الجمالية للألوان والناتجة عن انسجامها لا تكون دائما بتدرجها المألوف، بل يمكن أن يتحقق هذا الانسجام بعلاقات الألوان الأولية الصريحة أيضا (الشكلين ٦ و٧).

أما عن استخدام غوغان للون استخداما رمزيا ففي ذلك يقول هو نفسه:

«إن بعض الألوان تعطينا أحاسيس غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل نضطر إلى استخدامها بطريقة رمزية مبهمة».

ومن ثم فإن اللون عند غوغان يكتسب قوة جديدة ومعنى جديدا، ومنطقا يلفظ العالم الواقعي ويرفضه... فالأشجار التي تبدو خضراء في الطبيعة تصبح بنفسجية أو زرقاء، والطرقات الترابية تصبح زمردية، والسهول الخضراء تتحول إلى وردية، والسماء الزرقاء يمكن أن تكون حمراء. أما الوجوه فهي صفراء شاحبة مفرطة في الوهن حينا، وفي آخر تكون حارة ساخنة كأنها قطع فخارية تعرضت لدرجة عالية من الحرارة.

.. وهكذا فإن غوغان، بخطوطه القوية البسيطة، ومساحاته الفسيحة المنبسطة، ورسومه المسطحة التي يختفي منها البعد الثالث قد أظهر حقيقة الأشياء وقيمتها في مظهرها البسيط، وذلك بطريقته التركيبية الخاصة التي كانت نهجا لفناني المدرسة الوحشية الذين جاءوا بعده.

ماتيس والفن الإسلامي

كان هنري ماتيس أصدق من تمثل مبادئ الاتجاه الوحشي الجديد؛ ما جعل أكثر الوحشيين يسيرون وراءه في إلهاماته، على الرغم من أن كلا منهم قد اتخذ لنفسه بعد ذلك دربا متميزا. ولقد حمل ماتيس لواء الوحشيين وكان لهم الرائد والزعيم.

ولد ماتيس في العام ١٨٦٩، في «كاتو كامبريزي» لأب تاجر بقرية اشتهر سكانها بصناعة نسيج الكشمير ذي النقوش والصيغ الشرقية، ولقد اختار مهنة القضاء، فأرسلوه إلى باريس حيث اجتاز هناك أول امتحان في الحقوق، وخلال أزمتين مرضيتين أهدى إليه أحد أصدقائه علبة ألوان فأخذ يعبث بها، فاستهوته، ثم لم تلبث موهبة التصوير والتلوين أن تفجرت لديه بصورة لا تقاوم؛ فترك الحقوق ودخل مدرسة الفنون الجميلة في العام ١٨٩٥، وعلى يد أستاذه غوستاف مورو، وتحت شعار «أن الشرق هو مخزن الفنون وأن قبلة الفنان الحديث هناك» تعلم ماتيس أصول الفن... وأقبل عليه بنفس ذواقة وحس مرهف يتطلع إلى الجمال في أبهى صوره وأكمل معانيه.

انجذاب مبكر نحو الشرق

في كورسيكا اكتشف ماتيس في العام ١٨٩٨ الجو الشرقي المتوسط الذي أضحى جوه المفضل [١٣]، وسرعان ما ذاع صيته واتسعت شهرته، بعد أن أقام عددا من المعارض في كبريات العواصم الغربية والشرقية: في نيويورك ولندن وبرلين وموسكو.

ولكن ها هو الفنان المبدع يشعر بأن الفن الغربي قد استنفد أغراضه كلها... فراح يفتش عن الجديد، يراوده الأمل في ابتداع شيء يضاف إلى حركة الفن المعطاءة دائما، المتطورة أبدا. وهنا يتذكر الفنان مقولة أستاذه عن الشرق، ويستهويه من جديد سحر الشرق العربي فقام في العام ١٩٠٦ بأولى رحلاته إلى بلاد المغرب العربي، حيث كان لقاؤه حافلا وشائقا مع الجو الوضاء

والشمس الساطعة والأنوار المتلألئة، ومع الفنون والتقاليد العربية. وهناك كان لقاؤه مع روائع الفن الإسلامي في الخزف والنسيج، فانكب على الملاحظة والتسجيل والدراسة والإنتاج بجدية وخصب وحماس، فزار ماتيس الجزائر في العام ١٩٠٦ والمغرب بين العامين ١٩١١و١٩١٢، ثم إسبانيا في العام ١٩١٣، ثم قام بزيارة المغرب الأقصى، العام ١٩١٨. لقد كان لرحلات ماتيس إلى البلاد العربية أثرها الواضح في فنه وأسلوبه وتفكيره... لقد انفعل ماتيس هناك بالسحر والهدوء والنقاء، وتأثر بالمناخ العربي وتقاليد العرب؛ فتجمعت في لوحاته فرحة الحياة، حيث تأكد فيها اللون الحي والضوء المبهر والشكل المسطح، والتوريقات العربية، واكتسبت خطوطها رشاقة الرقش العربي، وافترشت أرضياتها المساحات اللونية الواسعة، ونمنمت خلفياتها بالصيغ التجريدية العربية.

وهكذا فإن اللوحات التي أنتجها ماتيس في رحلاته إلى البلاد العربية أكدت - كما يقول أسكوليه - انصياعه للفن الإسلامي الذي دعمه فنيا وفق اعترافه الذي كان له أبلغ الأثر في أسلوبه وتفكيره وتطور فنه [١٤].

عندما ذهب ماتيس إلى المغرب، بقي هناك بضعة أشهر بين العامين ١٩١١ و١٩١٢م، حيث عثر - وفق تعبيره - على مبتغاه، وبعد فترة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقيه ألبرت ماركيه وكاموا إلى طنجة، التي كان لها أبلغ الأثر في أسلوبه، وعند عودته عرض في صالة برنهايم في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب، والتي تأثر فيها بالفنون الإسلامية، ثم ذهب إلى بيسكرا في جنوبي الجزائر، التي تعد الفردوس والواحة الجاثمة في قلب الصحراء، حيث أقام بها بعض الوقت وتفاعل مع روائع الخزف الإسلامي والنسيج العربي الذي حمل منه إلى باريس، والذي ملأ أكثر لوحاته التي أنجزها عقب ذلك في كالبور بحماسة منقطعة

النظير وبخصب لا يصدق، مستفيدا من الدراسات والملاحظات التي سجلها خلال زيارته للجزائر، والتي كان موضوعها الطبيعة أو الطبيعة الصامتة أو المرأة الوصيفة التي رسمها بأوضاع مختلفة، مستفيدا عند تخطيط حدودها من رشاقة الرقش العربي (الأرابيسك)، وفارشا المساحات الواسعة والخلفية بزخارف تجريدية عربية أو بتوريقات من صميم الصيغ العربية، مالئا كل فراغ كما هو شأن التصوير العربي [١٥]، والأشكال ٨ و٩ و١٠، توضح بعض اللوحات التي نفذها في هذه الفترة.

وفي العام ١٩٠٨، نشر في المجلة الكبرى (Grand Revue) بيانه الشهير الذي تضمن تعبير «دوريفال» أهم المعاني والموضوعات في الفن الإسلامي والزخرفة العربية الملونة. تأثر ماتيس بقوة بالمناخ العربي وبتقاليد العرب التي كان يتخيلها بكثير من الأسطورية... وليس من باب المصادفة أن تكون معظم أعمال الفنان هنري ماتيس ذات الموتيفات الإسلامية موجودة في متحف الأرميتاج وبوشكين للفنون الجميلة بروسيا؛ نظرا إلى العلاقة التي قامت بين ماتيس وبعض جامعي اللوحات الروس، حيث زار ماتيس روسيا عدة مرات بين العامين ١٩٠٨ و١٩١١، وباع هناك كثيرا من لوحاته التي أنجزها بعد زيارته الشرق العربي، مثل لوحته «الرقص» (١٩١٠)، «الموسيقى» (١٩١٠)، «ثلاثية المغربية»، («منظر من النافذة» و«طنجة» و«زهرة على الشرفة»، «مدخل قصبة ١٩١٣»)، هذا وقد أثرت هذه الأعمال في فناني الحداثة والطليعة الروس أوائل القرن، ومن الملاحظ الاتفاق في أعمال ماتيس في هذه الفترة التي تأثر فيها بالعناصر الزخرفية الإسلامية والملابس الشرقية بملء الفراغ بالعناصر النباتية كما يفعل الفنانون المسلمون في زخارفهم، وظل ماتيس أكثر التصاقا بالفن العربي والحافظ له، ولقد اقتدى به من غير أصدقائه عدد من الفنانين أمثال فينيون، في بداية فنه، وسابورو وكافاييه ولاتابي، فنرى لديهم اللون الكثيف والبحث عن درجات اللون النادرة والخطوط المعبرة عن الحركة.

إن دراسة الأثر العربي أو اكتشاف الجذور العربية في فن ماتيس ليس مبعثه التعصب العاطفي للفن الإسلامي، وليس هذا بدعوى باطلة كالدعاوى التي يتطاول بها البعض، وبل هو واقع أفرده نقاد الغرب، واعترف به الفنان نفسه، ولئن بقي صدى ذلك مكبوتا فلا يعني ذلك أن هذا الأثر لا يتضح لكل من استطلع دراسة مفهوم الفن العربي وخصائص فن ماتيس. والشكل (١١)، يوضح مدى إدراك الفنان للعناصر الشرقية ودمجها مع التشخيصية في وحدة جمالية إسلامية مصورة.

وكثيرا ما صرح ماتيس مؤكدا: «إن زياراتي للبلاد العربية ساعدتني على إتمام تحولي الضروري، وسمحت لي بأن أتصل من جديد وبصورة واسعة بالطبيعة، هو ما لم تحققه لي الوحشية ذاتها»، وأصبح مؤكدا أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الإسلامي، بل إننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائما بأنه منسوب إلى الفن العربي، وأن خياله - الذي كان يمتد دائما نحو العالم العربي - قد وجد فكرا عميقا حقيقيا في الفن الحديث.

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس يتحتم علينا النظر إليه بعين ألفت الفن العربي وعرفته، ويجب إدراكه بفكر عايش روح الأمة العربية ومنطقها، وإذا فعلنا ذلك فإننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فنا أصيلا وعريقا، ثم ألبسه ثوبا جديدا، هو ثوب العصر الحديث. ويمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو: «بالحذف والإبدال والمجاز والتعادل»، وهذه هي العناصر الأساسية لأسلوبه، فلقد عبر عن الطبيعة والأشياء عن طريق الاستعارة واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة من الإشارات التشكيلية، والواقع أن ماتيس كان السابق إلى فهم الفن العربي وكشفه وتطويره [١٦]. ولقد كان قادرا على تعميمه والتعريف به في العالم أجمع؛ متخطيا بذلك جميع الفنانين المتعصبين الذين لا يقدرون صفة هذا الفن، ويندر أن يكون من بين لوحاته وموضوعاته ما له صلة بالغرب، سواء كان بالموضوع

أو الأسلوب والطريقة، فلتقارن مثلا بين لوحته «عارية زرقاء» و«قطعة من صحن الخزف» من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف الإسلامي في القاهرة، حيث إننا نجد فيهما التخطيط نفسه، والتصحيف والتحوير أنفسهما. ولنأخذ أيضا لوحته «فرنسا» (١٩٣٩)، وندرسها بإمعان فنجدها مجرد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد، ولكن الصورة تبدو لنا للوهلة الأولى كأنها صيغة من صيغ الفن العربي، فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه ببرعمين، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل، وجميع توابع الخلفية والمقعد زخارف عربية محضة (أرابيسك)، وهنا تبدو محاولة ماتيس في الابتعاد عن الإجهاد والهم والمسؤولية الذهنية كما يقول: «إن الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب هو الفرح والإيقاع والنغم» [١٧].

لنأخذ أيضا لوحة «وجه تزييني على خلفية تزيينية»، في هذه اللوحة نقابل عالم الشرق تماما برائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء، وقبل ذلك نرى الطريقة العربية المتمثلة في روعة الألوان ورشاقة الزخرفة وبساطة التجريد، ويوضح ماتيس ذلك بقوله: «إن البساطة في أعمالي تعود إلى الزخرفة العربية، فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلا، فإنني أكثف دلالة هذا الجسم ساعيا وراء الخطوط الأساسية».

إن ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته، ولقد حملت لوحات ماتيس الكثيرة، خصوصا لوحات «الوصيفات»، سر ماتيس كما يقول ديهل: «إنها الاستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة، إنها الخط الذي لا يمكن تقليده»، وقد أوضح ماتيس نفسه دور الزخرفة العربية (الأرابيسك) في فنه حينما قال: «إنني أحب الزخرفة لأنها الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه».

وأصبحت لوحات ماتيس لا تقيم وزنا إلا لبعدي العرض والارتفاع فقط، وكان هذا مدعاة إلى تسميته بالمزخرف، تماما كما وصف الفنان العربي، ولكن «ماتيس» كان يدافع قائلا: «هذا عطاء جيلي المعاصر»، مكررا بذلك ما قاله قبله المقريزي بأجيال، فلقد أراد ماتيس أن يكون صادقا مع حقيقة التصوير، كما كان شأن العرب في أن التصوير العميق يعتمد على خداع البصر.

ماتيس ومعارض الفن الإسلامي

ولئن كان ماتيس يعلن دائما أن زياراته لأقطار المغرب العربي ساعدته أكبر المساعدة على تحوله الفني، وأتاحت له أن يتصل بالطبيعة بشكل جديد، فلقد بات مؤكدا ذلك العشق الذي ملك الفنان للفن الإسلامي، وذلك الانجذاب الشديد إلى آثار ذلك الفن الذي وجد فيه نفسه... ذلك الفن الذي لا يرتبط قط بكل ما هو ظاهر وعارض بل دائما بالمطلق والسرمدي.

ولم يكتف ماتيس بالاطلاع على الفن الإسلامي من خلال المنمنمات بالمكتبة الوطنية بباريس، أو بمشاهدة الخزف المحفوظ بالمتحف الوطني... ولكنه سعى إليه في كل معرض يقام للفن الإسلامي في أنحاء أوروبا، ففي العام ١٩٠٦، كانت أول رحلة لماتيس إلى بلاد المغرب العربي الذي كان كما قال عنه لايماري مقر جذب المصورين الغربيين منذ ديلاكروا حتى رينوار، وهناك كان لقاء ماتيس حافلا وشائقا مع البيئة ومع الفنون والتقاليد العربية، وقد جاء بلوحات تجمعت فيها فرحة الحياة كما يقول ديهل، ثم كانت هناك مناسبتان مهمتان في إثارة الفن العربي على يد ماتيس، وهما معرض ميونخ ومعرض باريس للفن العربي الإسلامي الذي أقيم العام ١٩٠٩، وذهب إليه ماتيس مع صديقه الحميم الفنان ألبرت ماركيه، حيث اطلع من جديد على نماذج

رائعة في فن الخزف الإسلامي وفن المنمنمات، ولقد أعلن في ذلك الوقت قائلا: «لقد عثرت على تأكيد جديد لبحثي حيث فجرت المنمنمات الإسلامية كل مشاعري».

ويعتبر ماتيس فنانا عالميا ذاعت شهرته في أرجاء العالم، وعُرف مبدعا وفنانا وضع أسسا جديدة لجمالية الأعمال الفنية، ولكن لم يتم إظهار ماتيس كفنان مستلهما للفن الشرقي والإسلامي بصورة واضحة؛ لأن نقاد الغرب لم يؤكدوا هذا الاتجاه في تحليل أعماله، وإننا هنا نحاول أن نصل إلى نظرية تؤكد للمتلقي والناقد الغربي أهمية ماتيس بوصفه فنانا تأثر وتعمق في روح هذه الأعمال الشرقية الإسلامية، واستلهم منها فنا حديثا من عناصر وفلسفة هذا الفن الخالد.

وفي كل معرض يزوره ماتيس عن الفن الإسلامي يخرج بتأثير جديد... وها هو يؤكد ذلك بقوله بعد زيارته معرض الفن الإسلامي بباريس العام ١٩١٢: «إن الجديد في الفن يأتيني دائما من الشرق».

سمات فن ماتيس

لعل الشيء المهم الذي يؤمن به ماتيس، والذي يؤكده أسلوبه في الخلق الفني، هو رؤيته الخاصة للطبيعة والحياة... والفن أيضا، وهذه الرؤية هي أساس كل عملية ابتكارية، وبداية كل خلق أصيل لدى الفنان، بل إن هذه الرؤية نفسها هي عملية ابتكارية في حد ذاتها تحتاج إلى وعي وجهد ودراسة.

وعن هذه الرؤية يقول زيغفيلد:

«وهذه الرؤية الخلاقة عند ماتيس تقوم كما يقول على أن كل شيء في حياتنا اليوم حُرِّف إلى حد كبير نتيجة العادات المكتسبة، وأن الجهد الذي يحتاج إليه الإنسان ليرى الأشياء من دون تحريف يتطلب شيئا من الشجاعة التي تعتبر أمرا ضروريا للفنان، إذ يجب عليه أن ينظر إلى الأشياء كما لو كان ينظر إليها لأول مرة» [١٨].

ويلخص ماتيس نفسه رؤيته للطبيعة بقوله: «إنني لا أصور الأشكال كما أراها... ولا أقوم بالنقل... إنني لا أخلق أمرا، ولكنني قبل كل شيء أنجز لوحة».

وعلى ذلك فإن الموضوع عند ماتيس لا يحتل المنزلة الأولى، وأن عملية التمثيل عنده ليست غاية في حد ذاتها ولكنها تتحقق بطريقة عارضة في أثناء لعبة الشغف بالخط واللون. ولقد ظل ماتيس محافظا على أسلوبه الخاص في تعامله مع الطبيعة والنموذج.

ومن هذه الرؤية استلهم ماتيس أسلوبه المتميز وطريقته التي تفرد بها في تبسيط الطبيعة إلى مجموعة من الخطوط والمساحات والألوان، ولخص العالم إلى عدد من الرموز والإشارات التشكيلية، وكشف الغطاء عن سر الجمال، وذلك بخطوط لينة وألوان تتحول على سطح اللوحة إلى إيقاع رئيسي يسود اللوحة كلها.

ولعل غوستاف مورو، أستاذ ماتيس، كان يتنبأ بذلك الإطار الذي سيؤول إليه فن ماتيس عندما قال له: «إنك ماض في تبسيط التصوير».

ولعل هذا الأسلوب المميز في تلخيص الطبيعة - والذي يقوم كما يقول كاسو على مبادئ أساسية هي الحذف والإبدال والمجاز والتعادل - يذكرنا بما يسميه اللغويون «الاستعارة» في التعبير الأدبي، حيث تستعار نقطة لتؤدي معنى نقطة أخرى، أو استعارة صفة أو أكثر من الصفات التي عرف بها شيء لشيء آخر ليست هذه الصفة من طبيعته، وبذلك يحقق له وجودا جديدا عن وجوده الواقعي.

سمات الفن الإسلامي في فن ماتيس

(١) النزعة التجريدية

يقول رينيه ويج: «لم يصور ماتيس كي ينقل متعا أو منظرا، أو ليعبر عن فكرة أو ليترجم شعورا، ولكنه كان يعبر عن الجمال المحض».

وعلى ذلك لجأ ماتيس إلى تلخيص الطبيعة بحثا عن هذا الجمال، وإلغاء كل التفاصيل التي تعوق الإحساس بذلك الجمال المنشود، وتحرير الشكل الواقعي حتى يصل به إلى الشكل الأكثر جمالا. ولعل هذا المسلك هو نفس ما سلكه الفنان المسلم من قبل حيث طلع علينا بأسلوبه المتميز في التعبير، حيث بساطة الشكل ورشاقة الرقش ونزعة التجريد، وذلك المفهوم التوحيدي المتعالي والبحث الدائب عن المطلق والسرمدي، وإهمال كل ما هو زائل وعرضي... هذا هو نفسه الوجه الحقيقي والأصيل لأسلوب ماتيس الذي اشتهر به والذي يعزيه هو نفسه إلى أثر الفن الإسلامي فيه حيث يقول: «إن بساطة التجريد في فني تعود إلى الرقش العربي الذي أعشقه لأنه الوسيلة المثلى للتعبير بمختلف الوجوه».

(٢) الخط كعنصر أساسي في التصميم

إذا كان أسلوب ماتيس يعتمد على تلخيص الشكل وتبسيطه إلى أقل عدد ممكن من الخطوط، فإن من الطبيعي أن يؤدي الخط عند ماتيس دورا مهما في التصميم ويحتل منزلة قوية على اللوحة. إذ إن الخط عند ماتيس شأنه عند المصور الإسلامي خط قوي ومعبر وراسخ. يسير في حدة وقوة أو ينسال في نعومة وإيقاع ونغم. تتميز خطوطه المنحنية بقوة استدارتها ورشاقتها المستمدة من رشاقة الرقش العربي (الأرابيسك) وصيغتها التي هي صيغة الجمال الفني المحض... إن الخطوط عند ماتيس تجعل من فنه صيغة تقوم كما قامت عند الفنان المسلم «على الفرح والإيقاع والنغم» على حد قول ماتيس نفسه.

وفي هذا الصدد تقول سارة نيوماير: «كان ماتيس أستاذا بارعا في تنسيق الخطوط تنسيقا (زخرفيا) أو (أرابيسك)، ويتجلى ذلك على الأخص في رسوماته الخطية Drowing الجمالية حيث نرى الخطوط يسيل بعضها مع بعض في سلاسة ويسر، أو تلف دوارة في

نعومة أو تنطلق لتتماس من جديد عازفة على أوتار أخرى، فقد كان يتخذ من الموضوع الذي يرسمه، سواء كان زهرة أو شجرة أو ثمرة أو إناء أو جسم امرأة، بداية رحلة لخلق أشكال بديعة تذكرنا بالرسوم الفارسية أو الزخارف العربية. ويخيل للمرء أن هذه الأشكال المحرفة عن الواقع أشبه بموسيقى مجمدة على أهبة الانسيال في ألحان فتانة جديدة...» [١٩].

(٣) التسطيح ذو البعدين

عندما ألغى ماتيس البعد الثالث في رسومه، واكتفى بالتعبير بالبعدين فقط فإنه في ذلك قد اقتفى أثر الفنان المسلم، الذي استمدها بدوره من الطبيعة العربية، حيث النور الساطع المبهر الذي ينتشر فوق الأشياء فيمحو ظلها ويلغي تجسيمها ويذيبها في الضوء ويجليها إلى قطعة من نور، وحيث تستغيث الأشياء والأجسام بالخط القوي الفاصل الذي يبرز حدودها ويحدد بقاياها بعد أن يتلاشى عنها بعدها الثالث.

فلم يكن «الحجم» هو غاية ماتيس وهدفه، بل أصبح الشكل عنده مجرد مجموعة من الخطوط الواضحة التي تحصر بينها مساحات مسطحة من الألوان. وهنا يختفي الموضوع وراء الأشكال... ويتراجع الحجم خلف المسطح، ويصبح الشكل مساحة مسطحة تدين إلى الخط واللون بالولاء في إبراز معالمها الباهتة.

ومن الطبيعي أن تسطيح الشكل يتبعه بالضرورة ما نسميه بتسطيح اللون؛ إذ إن اللون عند ماتيس كالشكل تماما يخضع لعملية التحريف أو التشويه Distortion - إن صح هذا التعبير - التي يتطلبها التصميم، فكما ضحى ماتيس باللون الواقعي في سبيل خدمة التصميم فإنه أيضا ضحى بالتظليل والتجسيم في اللون في سبيل بساطة الشكل ووضوحه، حيث اختفت عنده النقلات النوعية المتدرجة واللمسات الدقيقة، والظلال القاتمة، ولكنه استخدم في

تكوين مساحاته ألوانا صريحة مسطحة، ولكنها غنية وضاءة تتكاتف مع الخطوط الخارجية لتأكيد قيمة الأشكال ووجودها وديناميكيتها... ولا غرابة في ذلك فقد كان ماتيس يصف نفسه دائما بأنه «يحس بالعالم الخارجي إحساسا لونيا».

ولقد حرص ماتيس حرص الفنان المسلم من قبل على أن يكون صادقا مع نفسه، ومع حقيقة التصوير وطبيعة اللوحة كسطح ذي بعدين. إذ إن تصوير العمق يعتمد على خداع البصر ولا يتأتى ذلك إلا بوجود الحيز (الفراغ). ولما كان خداع البصر من الأمور اللحظية المتغيرة والزائلة... فقد ابتعد عنها الفنان المسلم شأنه في ذلك شأن موقفه من كل ما هو زائل وعارض وتمسكه بكل ما هو مطلق وأبدي.

ولئن كان الفن الإسلامي قد اتصف من قبل النقاد المتعصبين للنزعة الغربية بأنه فن تزييني (زخرفي)، فإن هذه التهمة الغاشمة قد التصقت بماتيس أيضا في مطلع اعتناقه هذا الأسلوب، حيث كانوا ينعتونه بـ «المزين»... ولكنه كان يدافع عن نفسه دائما بقوله: «هذا هو عطاء جيلي المعاصر». وهذا مما يؤكد لنا ارتباط ماتيس والتصاقه تماما بالفن الإسلامي من جهة، بل ويؤكد لنا من طريق آخر، ومن قول ماتيس السابق أن الفن الإسلامي على الرغم من قدمه تاريخيا فإنه قد انطوى على عطاء أكثر معاصرة.

(٤) جمالية اللون الأولية

ارتبط ماتيس بصفة لصيقة بالألوان السائدة في البيئة العربية، تلك الألوان الحية الساطعة والنيرة... فلم تحمل ألوانه ضبابية الجو الأوروبي وعتامة طبيعتها المظللة بغيوم السحب، ولم تكن ألوانه هي ألوان المرسم الداكنة والمعتمة. ولكن جاءت ألوانه دائما هي الشمس الدافئة والنور الساطع والضوء الحي، لذلك لقب ماتيس بـ «أستاذ الشمس».

ومن هنا استخدم ماتيس الألوان الصريحة، ولكنه نجح - إلى حد كبير - في التأليف والمجاورة بينها، بما اكتسبه من الفن العربي الإسلامي من التآليف العربية التي انعكست على كل لوحاته.

ألوان صارخة حادة، يتناقض بعضها مع بعض، وتتناقض جميعها مع الواقع ولكنها مع ذلك مثال رائع لقدرة ماتيس الفائقة على التوفيق بين أشد الألوان تنافرا وأكثرها تضادا وتضاربا، في وحدة رائعة وتآلف باهر، وهو في ذلك أشبه بموسيقي بارع يمزج الأنغام المتنافرة مزجا رائعا في لحن شجي أخاذ.

وعن طريقة ماتيس الخاصة في استخدام الألوان يقول الفنان نفسه: «يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة، ولو أن ذلك قد يكون أحيانا أكثر صعوبة ودقة، خصوصا عندما يتطلب الأمر أن تكون الألوان حادة وصارخة، بل ومتآلفة أيضا... ذلك ما قد بحثت عنه طويلا».

وهذه العبقرية الفذة في استخدام ماتيس للون جعلت بعض النقاد يلقبونه بأنه أعظم ملون Colourest أنجبه العصر الحديث.

ولعل قدرة ماتيس على التوفيق بين الألوان، حدة وتنافرا، ترجع إلى تحديد أشكاله ومساحاته بخطوط قوية باللونين الأبيض والأسود... هذه التحديدات القوية التي تعمل على إيجاد الترابط بين تلك الألوان المتنافرة فيحدث الانسجام والتآلف بينها.

ويمكن أن نقف هنا على شيء من التفصيل، من الناحيتين الفنية والنفسية بالنسبة إلى أثر اللونين الأبيض والأسود في إحداث الانسجام المذكور بين الألوان الأولية، فالألوان الحادة والصارخة في حاجة إلى أن تكون بينها ألوان مشتركة حتى تحدث المواءمة بينها ويتحقق لها التوافق والانسجام، وهذه الألوان المشتركة هي بالتحديد اللونان الأبيض والأسود. أما بالنسبة إلى اللون الأسود فهو يتكون من مزج الألوان الرئيسية جميعا، وبذلك فهو يعتبر قاعدة وأساسا لجميع الألوان وهنا

يكمن أثره المهم في إحداث التآلف والربط والانسجام بين جميع الألوان مهما كانت حدتها. أما اللون الأبيض فإنه يحدث الانسجام المطلوب نتيجة لتأثيره الضوئي في شبكية العين، وذلك اعتمادا على نظرية الضوء في تحليل الطيف الشمسي، وتحليل ألوانه الأساسية في النهاية إلى اللون الأبيض... وهكذا باعتبار أن اللون الأبيض (ضوئيا) هو أساس كل الألوان، فإن وجوده بينها يحدث التآلف والانسجام المطلوب.



12

التكعيبية وبداية تفتيت الشكل واختفاء الموضوع

عندما جاء سيزان بملاحظته التي تقول: «إن كل شيء في الطبيعة ما هو إلا هندسي». كان الفنانون آنذاك يفتقدون في إطار التأثرية ذلك النوع من التركيب المعماري في لوحاتهم، وكانوا يشعرون بمسيس الحاجة إلى التوصل إلى أساس محدد بغرض ترابط الأشكال والعناصر في نظام واضح. ومن هنا التقط التكعيبيون الخيط وانطلقوا في بناء فنهم على الأشكال الهندسية، وكان هذا الأساس البنائي هو المقوم الأول للمدرسة التكعيبية.

وقد ساعد على مولد هذا الاتجاه، بداية، تمرد الفنانين على المدنية الأوروبية ولغتها التشكيلية السائدة التي لا تحمل سوى الخواء والجفاف. وكان ذلك منذ أن هرب غوغان إلى جزر المحيط الهادئ، وراح

«إن كل ما هو ذو شكل عصري في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم إنما يرجع في أصله إلى تلك النزعة التكعيبية»

المؤلفة

الفنانون من بعده يستلهمون من الفنون البدائية والفنون الشرقية بصفة خاصة مفردات لغة فنية جديدة، وكان فن النحت الزنجي الأفريقي من هذه الفنون التي شدت انتباه الفنانين لأشكاله الهندسية الأكثر بساطة وصراحة، وكان بيكاسو وبراك، اللذان تربعا على عرش التكعيبية فيما بعد، من أهم المعجبين بهذا الفن وأشدهم حماسا له وتأثرا به.

اعتمدت التكعيبية أول الأمر على التحليل الهندسي لكل عناصر الطبيعة. إذ أمكن تقسيم الأشكال المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة إلى عدد من الأشكال الهندسية المتجاورة أو المتقاطعة. كما أمكن أيضا تحويل السطح المجسم الواحد (الكروي مثلا) إلى سلسلة من السطوح تكسب الشكل في النهاية صلابة معمارية كبيرة تؤكدها لمسات اللون العريضة والجريئة.

وقد نجحت التكعيبية في تأكيد عامل الزمن بوصفه بعدا جديدا يضاف إلى تلك الأبعاد التي يستخدمها المصور في تقديم الحقيقة، والكشف عنها. ومؤدى هذا أن المصور يمكن أن يصور الشيء من أوجه عدة في وقت واحد أكثر من ذلك الوجه المرئي.

ولعل التكعيبيين يستندون في هذا إلى نظرية ديكارت، الفيلسوف الذي يقول إن العين يمكن أن ترى الأشياء من زوايا واتجاهات عدة في وقت واحد، وأن كل النقاط مراكز يمكن استخدامها للملاحظة.

ولا تقتصر أهمية التكعيبية في حد ذاتها على أنها إحدى الحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين، فلقد كانت هي القوة المحركة لكثير من المذاهب التي جاءت في أثرها بفعلها أو ردا لفعلها كالمستقبلية والتجريدية مثلا. بالإضافة إلى أن تأثير التكعيبية لم ينحصر في فن التصوير فقط بل تعداه إلى سائر الفنون كالعمارة والأثاث والإخراج المسرحي وأشكال الآنية والحلي ورسوم المنسوجات والتصميمات الصناعية، ذلك أن كل ما هو ذو شكل عصري في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم إنما يرجع في أصله إلى تلك النزعة التكعيبية.

بيد أن التكعيبيين بعدما عمدوا إلى هندسة الأشكال سرعان ما لجأوا إلى تحويل هذه الهندسة المجسمة إلى سطح له بعدان تخترق فيه السطوح والأشكال بعضها البعض وفقا لخاصية الشفافية التي تصبح في النهاية الفكرة الرئيسية للوحة، وعلى ذلك فلقد انصرف التكعيبيون بهذه النظرية كما فعل الوحشيون إلى خلق نظرية جمالية لها قوانينها الذاتية التي تختلف كلية عن تلك القوانين التي تعتمد على تقليد المظهر الخارجي للواقع.

كما أن المدرسة التكعيبية ظهرت بصور متعددة وبأساليب متنوعة تهدف في النهاية إلى إعادة بناء العالم المرئي بطريقة جديدة... ولقد تمخضت كل هذه الاتجاهات والأساليب التكعيبية في نهاية الأمر عن أسلوبين مميزين لها وهما التكعيبية التحليلية والتكعيبية التركيبية.

بيكاسو فنان القرن العشرين

سيطر تصوير بيكاسو على القرن العشرين، كما سجل القرن العشرون خط سيره بهذا التصوير الذي يقوم بدور جهاز قياس انفعالات هذا القرن.

كما أن بيكاسو تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته التشكيلية، وقد تفاوتت أعماله بين الأزرق والوردي، وبين التكعيبية والكلاسيكية، وبين لوحة «الغورنيكا» والزخارف في لوحة «نشوة الحياة»، وبين العالم المفروض علينا والعالم الذي يبنيه، وبين الجذب والطرد، وهي تبدو في مجموعها سيرة ذاتية للقرن العشرين وشاهدا على هذا العصر وتأكيدا لحقيقته.

ولم يقدم لنا بيكاسو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر كما لم يشوهه أيضا، لقد استوعب قوانينه وأثبت أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى، وقد استنبت فروعا جديدة على شجرة الواقع، وبث الحياة في كائنات ومسوخ تنتمي إلى جنس مجهول وإن احتفظت

كلها بالوحدة العضوية للكائنات الحية وتميزت بقدرتها الهائلة على إثارة الأسئلة والتحديات، فتصوير الممكن والخيالات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو معتاد في حياتنا اليومية، وهذا التصوير لا يترك الإنسان على حاله بل يضيف إليه جديدا.

وقد اتجه بيكاسو بأعماله نحو المستقبل، واستهل العام ١٩٠٧ مرحلة جديدة في عالم التصوير، وحتى لا ننسى فهم أعمال بيكاسو اللاحقة لهذا التاريخ يجب علينا أن نؤكد أولا تمكنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير التي خضعت بشكل مطلق لديه، ومن كل مقتضيات المهارة الفنية التي مكنته من الانتقال في مراحل حياته المتعاقبة من التعبيرات عن الكلاسيكية البحتة، مثل الصورة الشخصية لماكس جاكوب في العام ١٩١٥، إلى التعبير عن جسارته العميقة كما نلاحظ في الصورة الشخصية لفولار في العام ١٩٠٩، وانتقل بالمثل من خطوط قلمه في العام ١٩٤٤ إلى البحث الجاد لتعرية الأشياء من تفاصيلها، فهو يرسم الثور مثلا من خلال نموذجه الحي، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص في نهاية الأمر من العلة الأصلية ويستبعدها من لوحته تماما، لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العلاقة التي تشير إلى الحيوان.

وهكذا أحدث بيكاسو انقلابا في التقاليد الممتدة عبر آلاف السنين والتي تقضي خصوصا بمحو خطوط البناء في التصوير، وعند الانتهاء من العمل كانت محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، أما بيكاسو فقد حولها إلى نقطة البدء، وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة، فأصبحت عند بيكاسو الهدف المنشود، وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المبسطة لفنان العصر الحجري، الذي رسم الحيوان على جدران الكهوف، وقد توصل إلى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة إلى هدف، وبالتخلي تباعا عن الواقعية والطبيعة، وأعطى الفرصة لتجديد الفكرة الفنية.

السمات الفنية والقيم التشكيلية المميزة لبيكاسو

يتحدث بيكاسو عن نفسه قائلا: «يلوح لي أنه من الصعب عليَّ أن أفهم معنى كلمة «بحث»، إنني لا أبحث بل أجدد» وفي هذه العبارة صدق تام ينطبق تمام الانطباق على سجية هذا الفنان، فقد جرى في حياته على المزج بين الابتكار والاختراع، وكان تبديله في أساليبه وانتقاله المستمر من مرحلة إلى أخر، دليلا على يقظة الفنان وتأهبه الدائم للاستجابة لدوافعه المنبعثة من ذاته.

ومن الطبيعي أن يلجأ فنان مثل بيكاسو إلى ابتكار فن جديد، وإلى الوقوف على المصادر القديمة وليس دراسة المبتكرات الحديثة خشية التردي في التقليد والاتباع، فهو يؤثر في السعي دائما للبحث عن مظهر جديد في الفن يضيفه بمخيلته ويضع لحياته قانونا خاصا وهو «أن حرية الفنان والتعبير هي لغة القرن العشرين، وأن الالتزام بخدمة قضايا الإنسان هو الصدق وهو الغاية من وجود الفنان»[1].

ونلاحظ هنا وجه التشابه بين الفن الإسلامي وفن بيكاسو من حيث الهدف في حرية التعبير البسيط والبعد عن المحاكاة التي اعتبرها بيكاسو سجية في القرن العشرين، واعتبرها الفنان المسلم مبدأ في قانونه الفني بحيث يبعد عن محاكاة الطبيعة وإعطاء الصفة الرمزية التعبيرية لها، وكذلك اهتم الاثنان بمظاهر التسطيح والتلخيص والابتكار والتجديد.

بيكاسو والتكعيبية

كان بيكاسو أكثر جرأة من ماتيس وأشد منه خروجا على المظهر البصري للعالم، حيث اكتفى ماتيس بتبسيط الشكل الطبيعي للأشياء، فقد استطاع «بيكاسو» أن يحطم الشكل الطبيعي عن طريق ما يشبه الانفجار البصري، وذلك ليعيد تنسيق فتات هذا الانفجار (أو التحليل) بالصورة التي تتفق ورؤيته الجمالية. فأحيانا

عن طريق استبدال العنصر بصورة يمكن منها التعرف على أصله، وأحيانا بالإبقاء على ذلك العنصر، وأحيانا عن طريق إعادة بعض أجزاء العنصر وزواياه بطريقة مثيرة، وأحيانا أخرى بإهمال تمثيل الشيء بكليته مع ظهور نوع من التجريد العام بدلا منه.

هذا من ناحية تحول التكعيبية إلى الجمالية العقلية الهندسية التي آمن بها بيكاسو ورفيقه براك، أما من الناحية التقنية فلقد قصد بيكاسو وزميله إلى التخفيف من شأن اللون لمصلحة الشكل، والتركيز على الحجم بالإضافة إلى الخط، وذلك على خلاف الوحشيين الذين اهتموا باللون أكثر من اهتمامهم بالأحجام والأبعاد.

وفي نهاية المطاف... وعندما بلغ تفتيت الشكل عند بيكاسو أقصى مداه وجد نفسه أمام سد من العدمية لم يستطع تجاوز حدوده. فبدأ في محاولة الإفادة من بعض العناصر في تركيب موضوعات لوحاته، وحاول استغلال الكتابة بوصفها عنصرا زخرفيا من ناحية وهمزة وصل بينه وبين الواقع من ناحية أخرى. ثم ذهب إلى أبعد من ذلك حيث اتجه إلى لصق القصاصات أو الخامات الأخرى فوق سطح اللوحة.

تأثر بيكاسو والتكعيبية بالفن الإسلامي

(١) نحو منظور مبتكر

إن أهم ما يميز التكعيبيين أنهم قد دأبوا على النظر من نقط متعددة عند تصوير الشيء الواحد، وهذا في حينه كان يعد شيئا جديدا حيث إن تحديد النظر إلى الأشياء في نقطة واحدة كان هو الأسلوب المألوف أو المرغوب في الرؤية آنذاك. وإذا كان سيزان ينفرد باستخدام أكثر من نقطة للنظر، وخصوصا في تصويره، إلى موضوعات الطبيعة الصامتة، فإن التكعيبيين لجأوا إلى تفتيت صورة الشيء إلى أجزاء، واتخذوا من أحد هذه الأجزاء مركزا للأجزاء الأخرى التي تبدو كأنها انعكاسات للجزء الأول.

وتفتيت الشيء إلى أجزاء وتنظيمها في صورة مجموعة من السطوح لم يكن سوى محاولات من التكعيبيين للإيحاء بمنظور الشيء من كل أجزائه المعروضة على سطح اللوحة.

وهذا الاتجاه التكعيبي الذي تلخصت مشكلته في ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام على سطح ذي بعدين من دون الخضوع لمظاهر الواقع المتغيرة، والتي تمخضت عن رؤية تشكيلية جديدة تمتزج فيها العناصر الوجدانية والعقلية... هذه المدرسة نستطيع أن نلمح تأثرها الواضح في هذه الناحية بالفن الإسلامي. فالفنان المسلم الذي أهمل المنظور البصري المألوف، ورسم لوحاته بمنظور مبتكر يظهر الأشياء في أكثر من زاوية في وقت واحد، وكما ذكرنا سابقا، فقد استخدم في كثير من تصوير منمنماته منظورا جديدا أطلق عليه فيما بعد «عين الطائر»، أي أنه حين يرسم الغرفة أو المبنى فإنه يلجأ إلى إظهار ما هو أعلى وكأنه طائر يحلق فوقها... والفنان المسلم بهذا يكون قد سبق الفيلسوف ديكارت الذي يقول إن كل النقاط هي مراكز يمكن استخدامها للملاحظة والتي بنى عليها التكعيبيون أساس اتجاههم.

ولعلنا نستطيع من دون عناء أن نتعرف على ملامح هذا الاتجاه الجديد في الرؤية وهذا المنظور المبتكر إذا ما تأملنا أعمال المصور الإسلامي في أشهر الميادين التي أبدع فيها وهو فن المخطوطات. وفي كثير من منمنمات مقامات الحريري، وكتاب «الحيوان» وكتاب «كليلة ودمنة»، وكتاب «عجائب المخلوقات» دليل واضح على هذا التأثير، بل والتأصيل أيضا.

(٢) التكعيبية وأصل الفن الأفريقي

منذ أن اكتشف فلامنك العام ١٩٠٥ الفن الأفريقي، والذي أخذ مكانته عند ماتيس وديران فيما بعد، واستقر أخيرا في وجدان كل من بيكاسو وبراك، فإن طريقا جديدة قد انفتحت أمام الفن الحديث، أدت إلى إعادة النظر في قوانين الفن التقليدي بل في قوانين الجمال ذاتها.

ولقد بات من المؤكد أن هذا الفن الأفريقي الذي سيطر على أساليب الفنانين في بداية هذا القرن يعد انتصارا على جميع القواعد الجمالية التي كانت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر، والتي كانت تعتمد على المعادلات الرياضية في نسب الإنسان.

كما أصبح من المسلَّم به أيضا تأثير الفن الأفريقي في أسلوبه في مرحلة أو أكثر من حياته الفنية، وهذا ما تناوله كثير من الباحثين والنقاد، ولكن لعل الشيء الجديد في هذا الصدد، هو أن بعض هؤلاء الباحثين أرجعوا الفن الأفريقي الذي تأثر به بيكاسو إلى منابع وأصول إسلامية مائة في المائة، ومن أهم هؤلاء الباحثين أوليفيه داللون، والباحثة الأمريكية غيرترود ستاين.

فيقول داللون:

«إننا نستطيع أن نقرر أن بيكاسو في الواقع لم يتأثر بشكل فن النحت الزنجي بقدر ما تأثر بمفهومه القديم الظاهر في الفن الأفريقي الإسلامي الذي انتشر في بلاده زهاء ثمانمائة عام والذي حمل تلك الخصائص التي تبناها بيكاسو، وأهمها تجريد الشكل الإنساني من ملامحه الطبيعية، وإظهاره في صورة جديدة» [٢].

أما غيرترود ستاين، فتؤكد تأثر تكعيبية بيكاسو بتعاليم الفن الإسلامي العربي، وذلك في صدد تأصيل جذور الفن الأفريقي بقولها: «يجب ألا ننسى أن الفن الأفريقي ليس ساذجا، بل هو فن أصيل، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية، لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الأفريقيين. وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريبا بالنسبة إلى ماتيس، أضحى بالنسبة إلى بيكاسو شيئا أليفا واضحا وناميا» [٣].

(٣) التكعيبية والحقيقة المطلقة

من استعراضنا لأهم ملامح الاتجاه التكعيبي وأساسه وفلسفته يمكن أن نخلص إلى أن النزعة التكعيبية ترمي في النهاية إلى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل وصولا إلى الحقيقة المطلقة.

وإذا كان الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي للواقع المرئي هو هدف الفنان المسلم وغايته وسعيه الدائب، فإننا يمكن أن نقول إن الفنان التكعيبي يتفق مع الفنان المسلم في الغاية والقصد ولكنه في الوقت نفسه يختلف معه في وسيلة تحقيق هدفه وغايته.

فإذا كان الفنان المسلم قد نجح في تحقيق هدفه في الكشف عن الشكل الجوهري والوصول إلى الحقيقة المطلقة من دون أن يخل بمقتضيات لغة التصوير المثلى والمنشودة، فإنه حرص على احترام أهم خصائص اللوحة بوصفها سطحا ذا بعدين.

غير أننا نجد على الجانب المقابل الفنان التكعيبي وقد حقق هدفه ولكنه في الوقت نفسه لم ينجح في خلق لغة تصويرية تحترم سطح اللوحة. إن المتتبع لدورة الحركة التكعيبية منذ بدايتها ومرورا بمرحلتيها التحليلية والتركيبية يجد أنها بلغت في النهاية طريقا مسدودة حيث لم تنجح في حل المعادلة الصعبة للغة التصوير وهي الحفاظ على بعدي اللوحة فقط. وهذا هو الفارق بين الفنان التكعيبي والفنان الإسلامي.

بيكاسو والفن الإسلامي

في هذا الجو العربي الذي مازال مخيما حتى اليوم على إسبانيا، التي بقيت عربية فترة الحكم العربي، والتي تمتاز بآثار وصناعات عربية قائمة حتى الآن، وفي مالقا وبالقرب من القصبة، وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم، ولد بيكاسو العام ١٨٨٠، ونشأ حاملا معه بذرة الأجداد شأنه شأن سلفادور دالي وخوان غري، اللذين يفتخران بنسبهما إلى الحضارة العربية، ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو، مثل زرفوس وكاسو عن قرابته للعرب، يؤكد ما ورد في بحث دولوري الذي خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم، وكذلك

ما قاله أبولنير وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو في كلمته المشهورة: «لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية» والواقع أن التقاء بيكاسو بالفن العربي يكمن في محاولة التسطيح التي يقوم بها كل منهما.

والتسطيح هو في الأصل نتيجة تلك النظرة الحدسية للأشياء التي تجرد الشكل من جميع أغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، ولقد أراد الفنان المسلم أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة، وأن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها كالمتصوفين، ولذلك فإن الفن العربي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالله وبالمطلق.

أما بيكاسو فعلى الرغم من أنه أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي فإنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائيا، فلقد بلغت التعرية لديه أقصاها ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جدا عن الإنسان في جميع أعماله، ولعل بيكاسو مع ارتباطه بالشكل الإنساني قد حافظ على أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق، بل إنه سعى إلى تبسيط الجسم الإنساني بتصوير جميع جوانبه مرة واحدة. وفي مدينة القيروان ذات المساجد المائة والتقاليد العربية وبمقارنة بسيطة بين أعمال بيكاسو وبعض الرسوم العربية تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وتجريدات الفن الإسلامي، فلوحة «الجاموس» الموجودة في كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني، تحمل المبادئ نفسها التي نهجها بيكاسو في لوحة «الصداقة» وفي لوحة «آنسات آفينيون» (الشكل ١٢).

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الأشكال وإبعادها عن أصولها ما حاوله في تغيير معالم لوحة «ديلاكروا» المسماة «نساء من الجزائر»، ولعله كان في ذلك يسعى إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب

الفن العربي كما يعتقد زرفوس، ففي خلال العامين ١٩٥٤ و١٩٥٥ كانت لوحة «نساء من الجزائر» موضوعه الذي كرره خمس عشرة مرة كان يقول في كل مرة: «لا ليست هي بعد»[٤].

ولقد أيد ذلك دولوري بقوله: «إن الفن التكعيبي، وخصوصا فن بيكاسو، يؤكد البرهان وحدة أواصره مع الفن الشرقي الإسلامي»، وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصة في الخط العربي كما في منبر مسجد القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع الميلادي، وقد حفرت عليه آيات من القرآن الكريم بالخط العربي الكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة، وأيضا في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الإسلامي كما في لوحة «تطريز مصري إسلامي»، حيث نلاحظ الشبه الكبير بينها وبين أعمال بيكاسو مثل لوحته «امرأة ورجل»، كذلك نلاحظ ذلك التشابه بين أعماله الخزفية والأعمال الخزفية التي نراها في مجموعة أطباق من القرن الحادي عشر الميلادي وهو تجريد إسلامي قد أفاد بيكاسو كثيرا، وكذلك نلاحظ ذلك التشابه والتقارب في أعمال بيكاسو الحديثة، ومدى تأثره بفن التصوير الإسلامي في المزهريات والأطباق الخزفية.

كما اهتم بيكاسو كثيرا في بعض مراحل حياته الفنية بملء الفراغ والتسطيح كما فعل الفنان المسلم. فالشكل ١٣ يوضح التسطيح والتجريد في العنصر البشري والزخرفة الهندسية المتكررة التي ملأت خلفية اللوحة.

وفي لوحة عبارة عن مقدمة فصل في كتاب «تاريخ الأمم» التي أراد قادتها أن يحكموا العالم، نجد المزج بين ملامح التجريدية في التشخيص والخلفية الزخرفية في علاقة خلفية المشربية باللوحة والأشكال الهندسية المسطحة، كذلك نلاحظ أن العناصر المعمارية والعقود الإسلامية لم تمر على بيكاسو مرورا

عابرا، بل أكدها في كثير من لوحاته مضيفا إليها بعض الطيور التي استوحاها من الخزف المصري في تكوينات بسيطة تتميز بروح وفلسفة العصر.

كذلك لا بد من إعادة النظر في لوحات «آنسات آفينيون» (الشكل ١٢)، لتأكيد أن الفن العربي كان له تأثير واضح في بيكاسو ابتداء من هذه اللوحة الشهيرة.



خاتمة

جمالية الفن الإسلامي برؤى غربية

يعد الفن الإسلامي خطابا متحد المعاني، ولغة متفردة عبّرت عن وحدة المسلمين وتماسكهم واتصالهم الوجداني على الرغم من تباعد الأقطار والأقاليم، والفنون بوصفها وعاء لقيم الشعوب وانعكاسا لمفاهيمها، سجلت بصدق مفهوم المسلم للكون وللحياة، وقدمت البديل الواقعي للتصورات الجامدة والرتيبة والخاوية التي راوحت عندها فنون الأمم الأخرى حقبا طويلة. والخط العربي، وهو إحدى صيغ الفنون الإسلامية، أثرى حياة المسلمين ولايزال بتوكيده الصلة الوثيقة بين العقيدة والتعبير الفني الملتزم، ولما له من ارتباط بفنون التشكيل والزخرفة، مما منحه القدرة على التأثير العميق في فنون الحضارات الأخرى. فمن تزيين جدران الكهوف في عصر الفخار والمعدن، إلى حضارة

إن أقصى نقطة أردتُ الوصول إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد»

بيكاسو

الأكاديين والعموريين والإيبلائيين الذين هم أصل لغة العرب، ومن عهود السيطرة الرومانية والبيزنطية إلى الشخصية الإسلامية المستقلة التي تبنت تحريم التصوير فأبدعت الكلمات في الصورة قلبا وقالبا.

ومن ثم أدخل هذا الفن إلى الانتماء النسبي في العمل نقلا وتكرارا أو التزاما بالأصالة والحداثة مرورا بالفن التشكيلي وفن الرقش والأسلوب التجريدي والرموز الهندسية الصرفة إلى زمن فن اللغز أو الطلسم إلى نظرية البعد الواحد وإلى الفن المألوف وإلى الكتابة العصرية. رحلة شاقة سار عليها هذا الفن الجميل فتمخضت بالولادة جيلا بعد جيل وعبقرية تلت أخرى، فهذا أبو حيّان التوحيدي يقول منذ اثني عشر قرنا خلت «إنه هندسة روحانية بآلة جسمانية».

وفي الغرب الأوروبي، ومع بداية الثورة التي تفجرت في نطاق الفكر والفن وأسلوب الحياة، أعلن الفنانون خلالها ثورتهم على الحضارة البورجوازية مستخدمين في ذلك الرفض الكامل للقيم التقليدية والنزوح بعيدا عن الواقع الذي تم سقوطه وتجلى هذا النزوح باللجوء إلى بلاد الشرق، حيث أصاب الشرق فناني الغرب بلفحة من الدفء، وقبس من الشمس أضاءت ألوانها. لقد رحلوا بحثا عن كل غريب ومألوف، فقد انتقل جزء من البهاء الشرقي إلى صميم أعماقهم. وكان محط هذا الاستشراق الفني مدينة البندقية، فبدأ الاستشراق الفني فرديا منذ القرن التاسع عشر، وكان ديلاكروا الفاتح الأول لطريق الاستشراق في الجزائر والمغرب العام ١٨٣٠ م، وأعرب تيوفيل غوتييه قائلا: إن السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة إلى المصورين الغربيين من السفر إلى إيطاليا.

وأعطى هذا الانطباع نقطة الالتقاء بين الغرب والشرق، وأن كتّابا آخرين زاروا البلاد العربية في بداية القرن العشرين من أمثال موريس بوريس، ودهامل، وفلوبير وأندريه جيد وموباسان وريلكه، فتوافقوا جميعا على تعريف فنانيهم على ذلك العالم المدهش الذي كانوا يجهلونه في بلاد الشرق. وامتد التأثير العربي على الفن الغربي عبر المعاهد التي أُسست في البلاد العربية على يد الغرب، فالباحث اليوناني ألكسندر بابا دوبولو

كتب بالفرنسية ما معناه: «إن الخط العربي فن رائد وأساسي، وذلك على عكس موقع الخطوط لدى العديد من الشعوب الأخرى». وباحث آخر هو تيتوس بوركهارت أشار إلى الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره «أيقونة العرب والمسلمين». أما أوليغ غرابار فقد أولى اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية، واعتبر الخط العربي جزءا متمما لهذه الزخرفة وأضفى عليها سمة الكتابة المقدسة، ويقول غوستاف مورو: «إن الشرق هو مخزن الفنون، وإنه قبلة الفنان الحديث وإن فن المنمنمات قد فجّر جميع إمكاناته وإنه عليها أكد أبحاثه الفنية». كما تقول الناقدة الألمانية سيغريد كالا حول مشاهداتها في معرض السنتين الذي أُقيم في بغداد العام ١٩٧٤م «لعلني لا أُغالي كثيرا، فمن جميع ما شاهدته لم أجد نتاجا يفصح عن مصدره العربي وينطق به، إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فن الخط العربي والحروف العربية مادة له».

ويضيف ناقد أوروبي هو روبير غرينا قوله: «أصبحت الكتابة في قوالبها الهندسية، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل، وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى أن تصبح ضربا من المستحيل وتصير الوظيفة عملية تأمليّة أو صوفية. ويعترف بيكاسو مرة قائلا: «إن أقصى نقطة أردتُ الوصول إليها في فن التصوير، وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمدٍ بعيد...»، ويقول أُستاذ الدراسات الشرقية في جامعة اسطنبول المستشرق ريتر: «إن الكتابة العربية أسهل كتابات الدنيا وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السهل وتوضيح الواضح».

كما أن مارسيه يقول في كتابه الفن الإسلامي: «إن وحدة الرقش الزخرفية بغير بداية أو نهاية، فهي سرمدية استوحت قواعدها من القواعد الرياضية إلى تكرار الموضوع والرغبة في حل معادلة اللانهاية»، كما يؤكد المؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي حيث يقول: «لقد انطلق الخط العربي الذي كتب به القرآن غازيا ومعلما مع الجيوش الفاتحة إلى الممالك المجاورة والبعيدة، وأينما حلَّ أباد خطوط الأمم المغلوبة».

ويضيف الفيلسوف روجيه غارودي: «إن الفن الإسلامي كالعلم الإسلامي والحياة الاجتماعية والفلسفة الإسلامية التي لا يمكن فهمها إلا من خلال مبدئها الأساسي وهو العقيدة الإسلاميّة». ويقول روم لاندو في كتابه «الإسلام والعرب»: «حُرّم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي ومن خلال هذا السعي أحدثوا فنّا يستطيع أن يدّعي بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى أنه واحد من أصفى الفنون التي نعرفها».

ويقول غوستاف لوبون في كتابه «حضارة العرب»: «للخط العربي شأن كبير في الزخرفة فهو ذو انسجام عجيب مع النقوش العربية، ولم نجد في الزخرفة حتى القرن التاسع من الميلاد غير الخط الكوفي ومشتقاته كالقيرواني والكوفي القائم الزوايا، وتؤخذ هذه الكتابات من القرآن الكريم على العموم، وأكثر هذه الكتابات استعمالا هو السطر الأول من القرآن الكريم وهو «بسم الله الرحمن الرحيم»، وإن كل بلد خفقت فوقه راية الرسول صلى الله عليه وسلم تحول بسرعة، فازدهرت فيه العلوم والفنون والآداب والصناعة والزراعة أيّما ازدهار». ويعترف المبشر ليندن هاويس في كتابه «الإسلام في أفريقيا الشرقية» بأن الأوروبيين المستعمرين «قضوا على الحضارة وتركوا الخراب في المعاهد والمعابد، حيث حلوا يخربون وينهبون، أما العرب المسلمون فإنهم نقلوا إلى أفريقيا الكتابة والعمارة وأدوات الحضارة»، كما وصف الرسام الإيطالي الشهير أندريو لوتي: «أن الخط العربي كسيمفونية متناسقة الأنغام تتجدد كلما نظرت إليها». كما أضافت الوزيرة البريطانية كيث هوي: «إن الحضارة الإسلامية أسهمت بشكل فعّال في الحضارة الغربية، كما أن الفن الإسلامي والعلوم والفلسفة الإسلامية والطب أثرت في حياة الغرب بصور كثيرة لا يمكن إنكارها».

أما المستشرق الفرنسي ماسينيون فقد كان رجلا منصفا عندما قال: «إن المسلمين صنعوا في الأندلس عمارة متينة راسخة في الأرض وفي الوقت نفسه تكاد تطير في الهواء لخفتها ورشاقتها». وقد قالت إحدى الناقدات عندما خرجت من معرض «خط عربي» للدكتور محمد

غنّوم في وارسو حول انطباعها عن المعرض: «لا أُريد أن أقرأ ما يكتب... ألا تكفي هذه السيمفونيات التي تعزف وتلك الألوان الرائعة القادمة من المشرق». وفي افتتاح معرض الفنانة التركية عمران تازجان باسطنبول، ألقت الدكتورة الألمانية آن ماري شيمل محاضرة شائقة عن فن الخط في العالم الإسلامي، تحدثت فيه بإسهاب شديد عن الرابطة الحميمة بين الخط العربي والحضارة الإسلاميّة، وعن تاريخ تطور فن الخط وفلسفته ومكانته وأهميته في الثقافة الإسلاميّة ومختلف مدارسه ومبادئها العامّة.

ولما سقطت قرطبة سنة ٦٣٣ للهجرة (١٢٣٦ م) عرض على شارل الخامس اقتراح بهدم المسجد الجامع الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) سنة ١٨٠ هـ، والذي يعد من أكبر الآثار العربية الإسلامية في الأندلس، فوافق على هدمه، ولم يكن قد رأى المسجد، ولما مرّ بقرطبة بعد ذلك ورأى المسجد انبهر مما رأى من جلال الفن وعظمة المعمار فقال: «لو كنت قد علمت ما وصل إليه ذلك لما كنت قد سمحت بأن يمس هذا البنيان الضخم، لأن ما بنيتموه موجود في كل مكان وما هدمتموه فريد في العالم». ويقول الدكتور مراد هوفمان السفير السابق لألمانيا في المغرب في كتابه «الطريق إلى مكة»: «إن من بين أسباب اختياري للإسلام إعجابي وتأثري الشديد بجمال الفن الإسلامي إذ اكتشفت أن الإسلام ذو طبيعة جميلة متصلة بالفن، وكان أكثر الأعمال التي أغرتني قصر الحمراء في غرناطة والمسجد الكبير في قرطبة، فقد وقفت أمامهما بإجلال وأيقنت أنهما إفراز حضارة راقية واعية».

ويقول المؤرخ فرانسيسكو فلاسباسان: «لو نزعنا الجص عن جدران كنائسنا لألفينا تحته كتابات مذهبة باسم الله القدسي بحروف كوفية، ولو خدشنا بالأظافر بشرتنا الأوروبية الصفراء، لبرز لنا تحتها لون بشرة العرب السمراء، إن قوميتنا الغربيّة هي العرض الظاهر، أمّا القوميّة الشرقية فهي حقيقتنا الخالدة».

وبمناسبة افتتاح معرض فنون العالم الإسلامي في أمستردام، أكدَ البروفسور ميخائيل بتروفيسكي مدير متحف الأرميتاج، أن معرض الفنون الإسلاميّة يهدف إلى إبراز العناصر المشتركة بين الإرث الحضاري الإنساني والإرث الإسلامي، واعتبر أن الرسالة التي يخرج بها المرء من مشاهدة المعروضات تختصر في ثلاث كلمات: الحياة، الإيمان، الأمل، وهي رسالة تشترك فيها جميع الأمم والشعوب. وهكذا فالخط العربي خط غني بالإمكانات الفنيّة والتعبيرية ولا يمكن الاستهانة به كما لايجوز التقليل من أهمية إدخاله في اللوحات الزخرفية، وقد اعتبر «كانت» الزخارف الإسلاميّة أجمل من غادة حسناء. لذلك يقول أراغون في نص مختار من «مجنون ألزا»: «لا يبقى على الفنان إلا أن يتنحى بألوانه أمام الكتابة، تزحف من اليمين إلى اليسار على جباه النوافذ، أو على تواريق العماد، حيث يخط القلم على البياض حرفا فاحما أسود شبيها بكوكبة فرسان في عباب الصحراء، وثاب الرشاقة كسيوف مسلولة كل حرف خط قدما في الرمال كأنه انفلات فهد جسور أو كأنه اندياح جناح أسود فجأة فوق الغبار».

والبروفسور مارتن لنكس خبير المحفوظات العربية يصف الخط العربي بأبعاده التشكيلية والمعنوية، فلمعنى الكلمة ودلالتها ولمظهرها التشكيلي ما يتناسب مع الدلالة المعنوية، والدكتور أكمل الدين إحسان أُوغلي مدير مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلاميّة باسطنبول، يصف الخط العربي بأنه، إلى جانب تعبيره عن قيم فنية وجمالية معينة، إنما ينقل الكلمة المجردة بمضمون ومعنى لتمتزج الثقافة بالفن، ويصبح وسيلة راقية لإيصال المعرفة إلى الإنسان.

إذا كانت تلك اعترافات شعوب شاهدوا هذا الفن المبدع فكيف بالفنان الذي يعيش مع هذا الفن منذ لحظة الولادة إلى زمن الجمالية وعنصر الكمال، لتكمن العبقرية ويُهدي إلى شغاف القلب صورة من شيء خصّه الله به دون غيره.



الأشكال

withe

الباب الأول





(الشكل ١)
الطراز العباسي
العمارة الإسلامية - الخزف



(الشكل ٢)
الطراز الإيراني



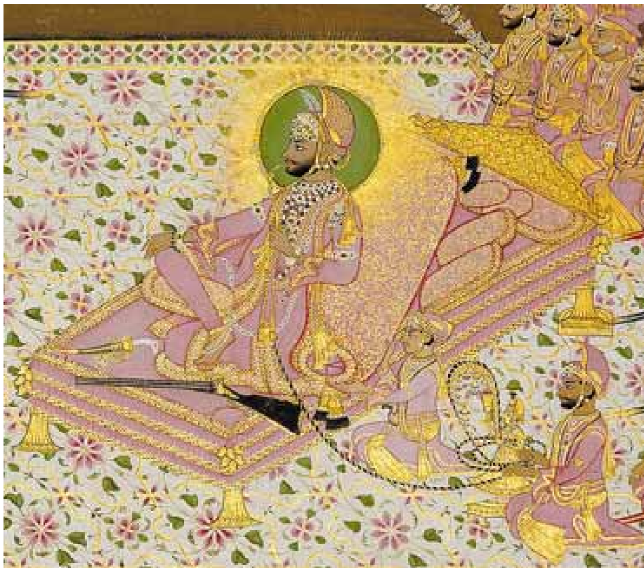
(الشكل ٣)
الطراز الفاطمي



(الشكل ٤)
الطراز المملوكي



(الشكل ٥)
الطراز التركي



(الشكل ٦)
امتازت مصورات المدرسة الهندية بالدقة في رسم الأشخاص كما امتازت برسم الوجوه الجانبية ذات الملامح الهندية.





(الشكل ٧)

النسر الذي استخدمه الحيثيون شعارا ثم المسلمون بعد ذلك في العصر السلجوقي أيضا ثم اقتبسه الأوروبيون من المسلمين فأصبح شعارا للإمبراطورية الرومانية المقدسة في القرن الرابع عشر الميلادي.



(الشكل ٨)

أشكال بعض الرنوك الإسلامية



(الشكل ٩)
عباءة تتويج الملك روجر الثاني المعروفة بعباءة التتويج،
صنعت في صقلية في العام ٥٣٨هـ.



(الشكل ١٠)
واجهة قصر العزيزة في باليرمو.





(الشكل ١١)

سقف الكابيلا بلاتينا في باليرمو - صقلية - القرن الـ ١٢م.

صورة جدارية من السقف تظهر حاكما في جلسته على البلاط.



(الشكل ١٢)
جزء من لوحة لجيوتو مستوحاة من قماش أندلسي.



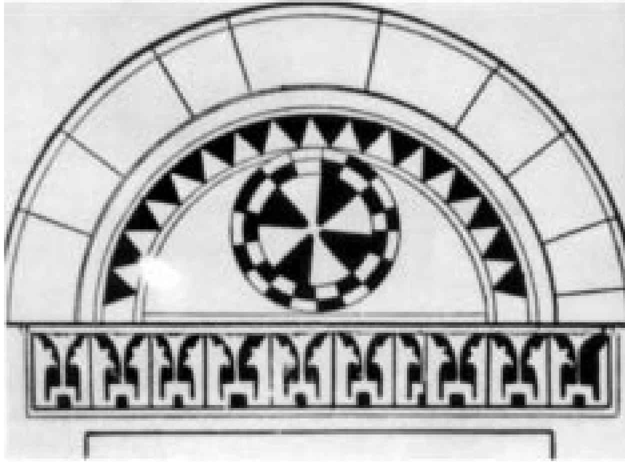
(الشكل ١٣)
يوضح شريطا دائريا من الكتابة العربية الكوفية يزين هالة العذراء.



(الشكل ١٤)
لوحة «عذراء البشارة» لسيمون مارتيني وتتضح فيها الكتابات والوحدات الزخرفية الإسلامية - متحف الأرميتاج بلييننغراد.



(الشكل ١٥)
أندريا فيريكو
زخارف مستمدة من الكتابة العربية على حافة رداء داود في تمثال من البرونز في البارجيلو في فرنسا.



(الشكل ١٦)
زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية على باب كنيسة القديس بطرس في مدينة هيرو بفرنسا.



(الشكل ١٧)
أشكال من الخط الكوفي محفورة في باب كاتدرائية.



(الشكل ١٨)
جنتيلي دافبريانو، تفاصيل لوحة «تبجيل الملوك».





(الشكل ١٩)

جنتيلي بليني

رسمان أحدهما يمثل سيدة تركية والآخر أحد الإنكشارية.



(الشكل ٢٠)

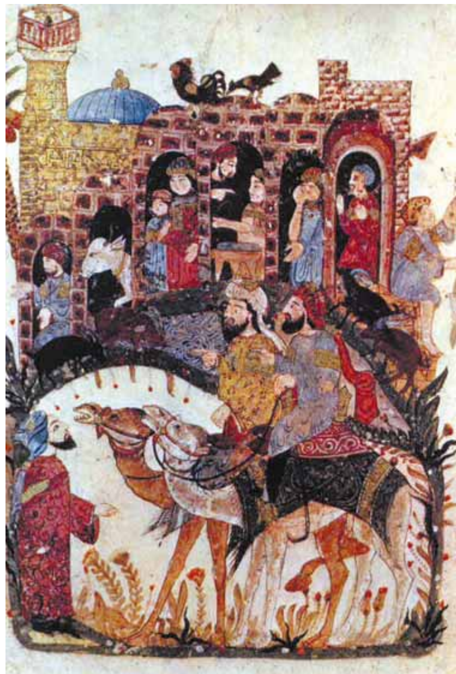
لوحة «قدوم القنصل لدى السلطان» التي تنسب

إلى مدرسة «جنتيلي بليني».

الباب الثاني



(الشكل ١)
من مقامات
الحريري - الواسطي.



(الشكل ٢)
المقامة الثالثة
والأربعون للواسطي.



(الشكل ٣)
من أعمال بهزاد لكتاب «بستان» للشاعر الإيراني سعدي.



(الشكل ٤)
بهزاد - فقهاء يتجادلون في المسجد.



(الشكل ٥)
ديلاكروا
نساء من الجزائر.



(الشكل ٦)
ماتيس
وصيفة مضطجعة.



(الشكل ٧)
«تقـــــديم الكسكسي في منزل حــاكم مـــراكش» رؤول دوفي
ألوان مـائيـة -
٦٥ × ٤٩ سم.











(الشكل ٨)
فريدريك بريدجمان
(المستشرقون)



(الشكل ٩)
تيودور شاسيريو
فارس عربي.



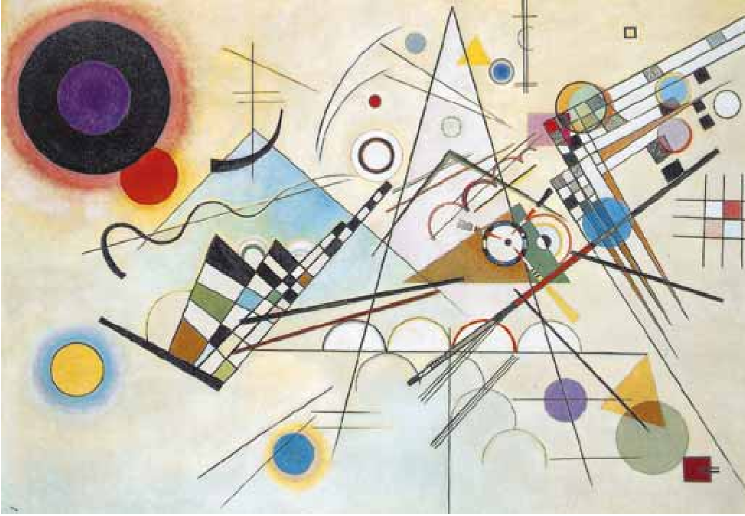
(الشكل ١٠)
ديلاكروا، سلطان المغرب ١٨٤٥
زيت على كانفاس.



(الشكل ١١)
كاندينسكي - تأملات في الخط العربي.



(الشكل ١٢)
كاندينسكي - تكوين - ١٩١١ زيت على كانفاس - دوسلدورف - ألمانيا.



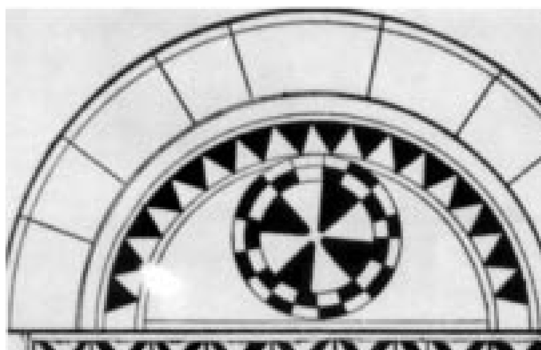
(الشكل ١٣)
كاندينسكي - تكوين ١٩٢٣
متحف غوغنهايم - نيويورك.



(الشكل ١٤)
كاندينسكي
تكوين.



(الشكل ١٥)
كاندينسكي
تكوين
مركز جورج بومبيدو - باريس.



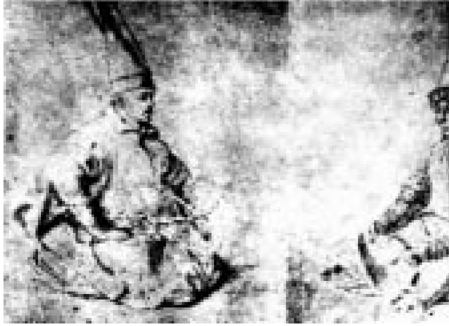
(الشكل ١٦)
كاندينسكي
تكوين - ١٩١٣
متحف الأرميتاج - لينغراد.



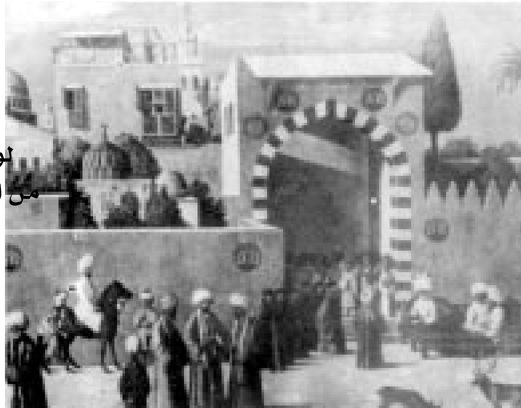
(الشكل ١٧)
كاندينسكي
تكوين - ١٩٣٩
دوسلدورف - ألمانيا.



(الشكل ١٨)
بول كلي
وتوضح اللوحة أهمية الخط العربي في لوحات كلي.



(الشكل ١٩)
خطاب من تسجيلات البلدة ١٩٢٨ (بول كلي) وفيها يظهر واضحا التطريز المنقط بالعناصر المعمارية كالقباب والأقواس والعقود التي فقدت حجمها الحقيقي ولم يتبق منها إلا سطح محدد بخطوط هندسية متقابلة.



(الشكل ٢٠)
لوحات مستوحاة من الحروف والكتابات العربية.



(الشكل ٢١)
لوحة أخرى
توضح أهمية
الخط العربي
في لوحات بول كلي.



(الشكل ٢٢)
تأثير خطوط النسيج
في أعمال بول كلي،
مع بعض الاتجاهات
التجريدية وتأثير
اللون الشرقي
والوحدات الهندسية
في أعماله.



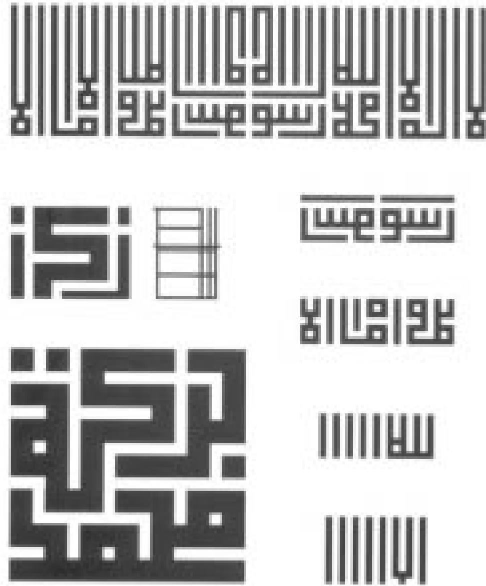
(الشكل ٢٣)
العلاقة بين العمارة والسجاد في أعمال بول كلي.



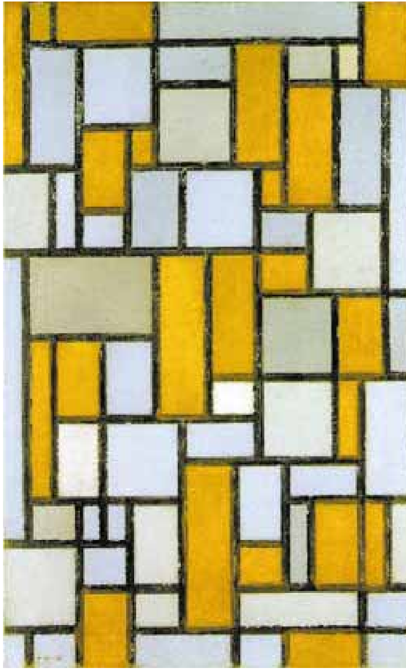
(الشكل ٢٤)
تأثير اللون الشـرقي في أعمال بول كلي.



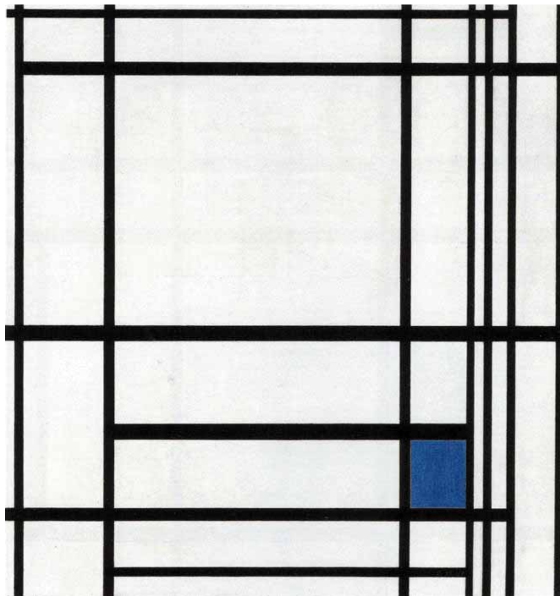
(الشكل ٢٥)
توضح اللوحة
الاتجاهات التجريدية
وتأثير اللون الشرقي
في أعمال بول كلي.



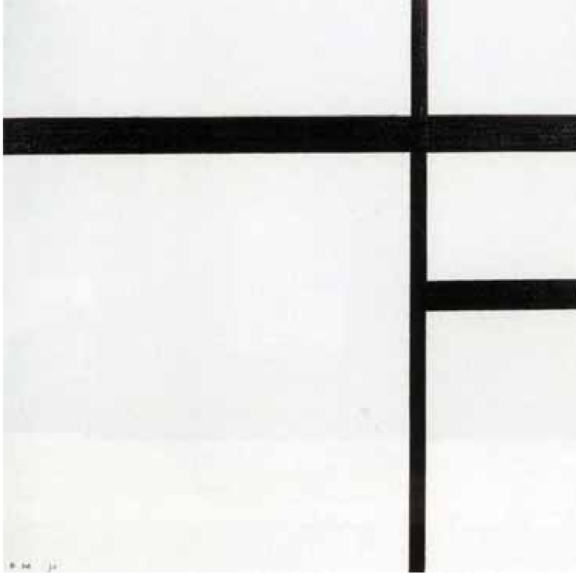
(الشكل ٢٦)
أجزاء
من لوحات
الخط العربي،
للمقارنة مع
أعمال
موندريان.



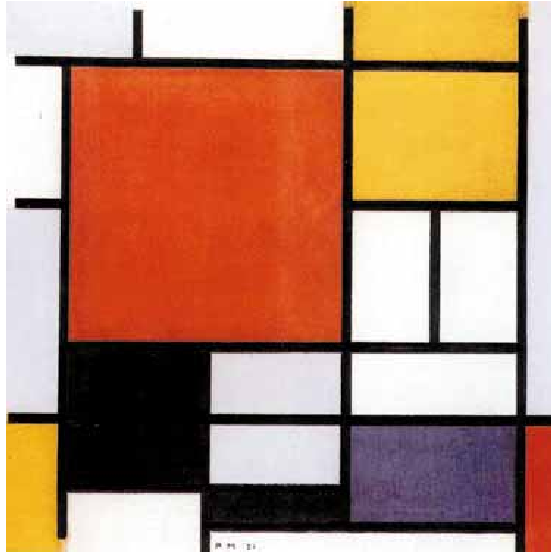
(الشكل ٢٧)
مجموعة أرنولد نيومان
الدراسات والتكوينات التي
قام بعملها موندريان
مستوحاة من نفس العلاقات
الخطية في المجموعة الفنية
الموجودة عند آل آرنولد
نيومان في نيويورك.



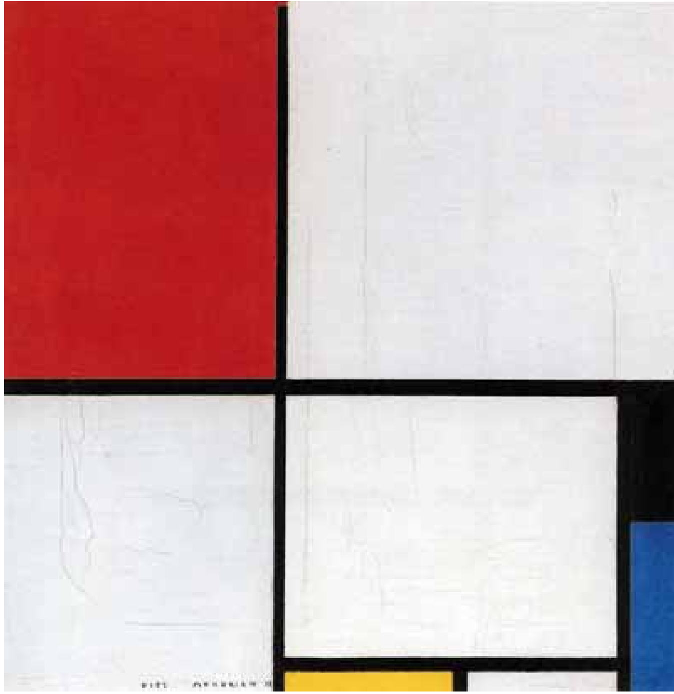
(الشكل ٢٨)
من أعمال
موندريان
تفصيل لنفس
التحليلات
الفنية
المستوحاة من
الخط العربي.



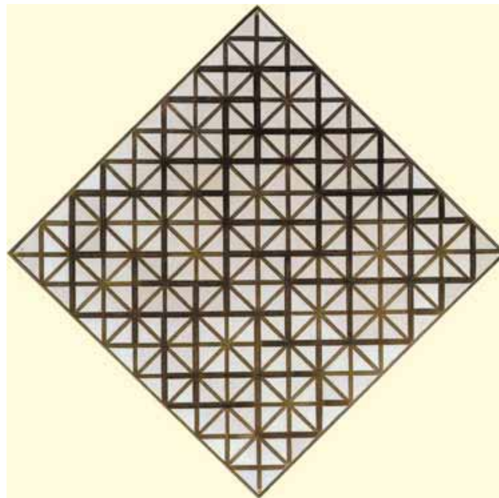
(الشكل ٢٩)
تكوين الخط الأسود موندريان.



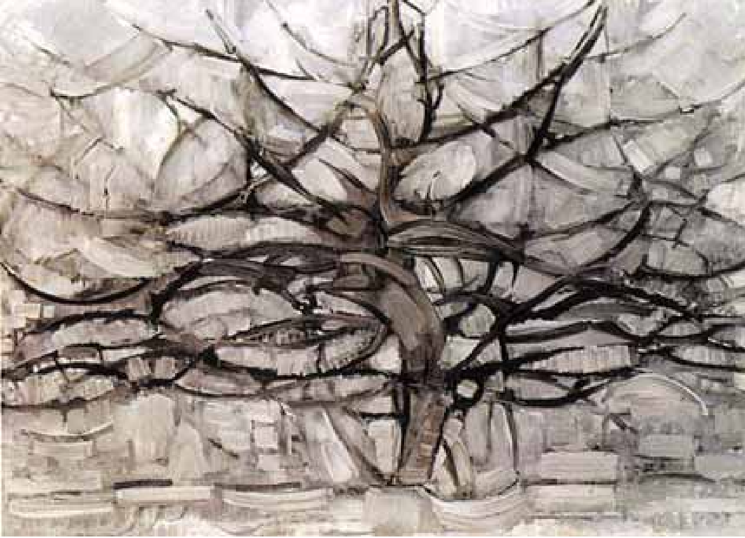
(الشكل ٣٠)
موندريان
تـكـويـن مـن
الألوان: الأسود
والأحـــمـــر
والأصـــفـــر
والأزرق.



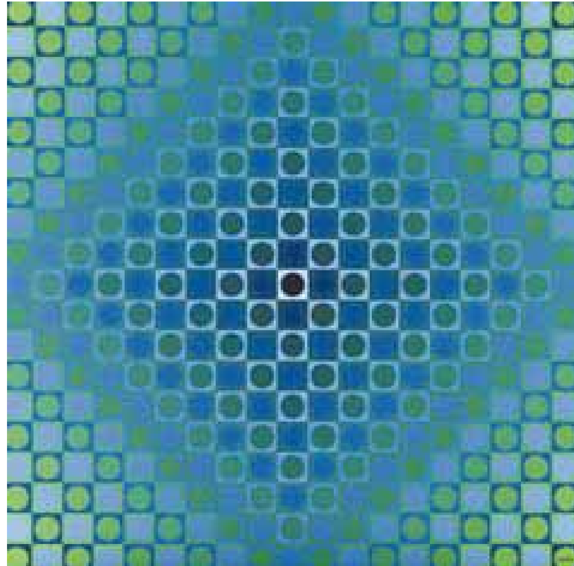
(الشكل ٣١)
تكوين من الأحمر والأسود والأزرق والأصفر - موندريان.



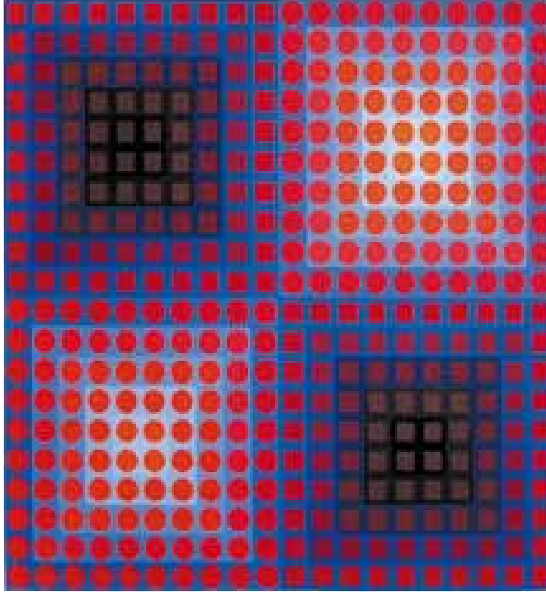
(الشكل ٣٢)
لوحة «معين لخطوط رمادية» لموندريان - ١٩١٩ - متحف الفن - بفيلادلفيا تذكرنا بالزخرفة الهندسية الإسلامية.



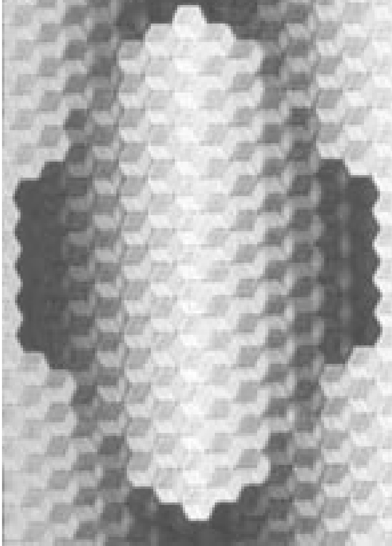
(الشكل ٣٣)
نلاحظ تلخيص الطبيعة التي حورها
إلى علاقة زخرفية كما يفعل الفنان المسلم.



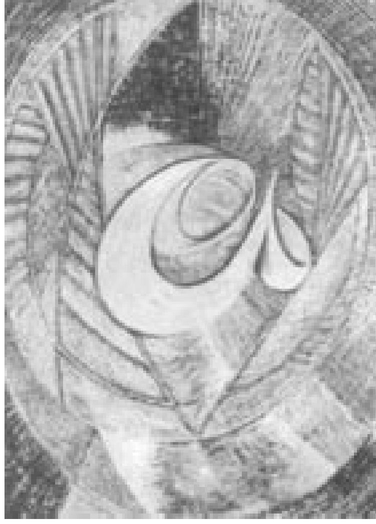
(الشكل ٣٤)
توضح اللوحة استغلال الفنان العلاقة الهندسية للشكل والفراغ، مثل تلك الموجودة في المشربية.



(الشكل ٣٥)
بمقارنة أشكال المشربيات وتوزيعها نجد شبه اتفاق بين مجموعة «فازاريللي» وبين نظرية تكرار المشربية.



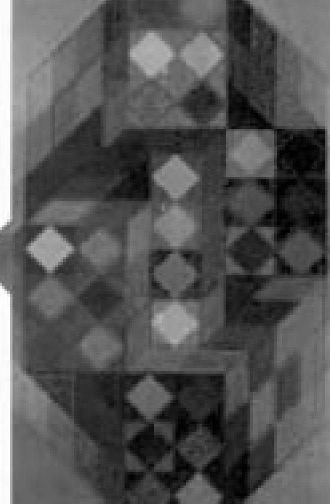
(الشكل ٣٦)
يوضح الشكل محاكاة فازاريللي للفنان المسلم في ملء الفراغ وفي استخدام العناصر الهندسية، مع استخدام ظاهرة التكرار.



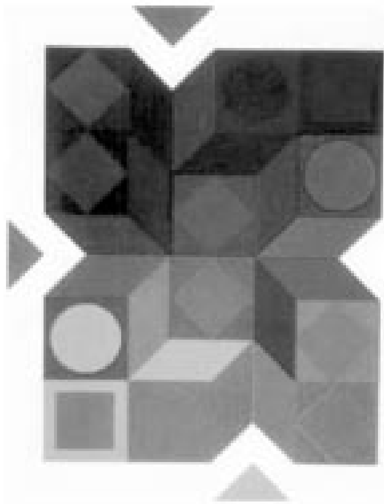
(الشكل ٣٧)
فازاريللي
استفاد الفنان من الحرف العربي والشكل الهندسي.



(الشكل ٣٨)
اتجاه آخر للفنان تظهر فيه ملامح تشخيصية بصورة زخرفية وذلك بتحديدها باللون الأسود وزخرفتها من خلال المربع الملون والدائرة في عملية تكرارية لملء الفراغ، مع تأكيد قوة الضوء واللون والملمس.



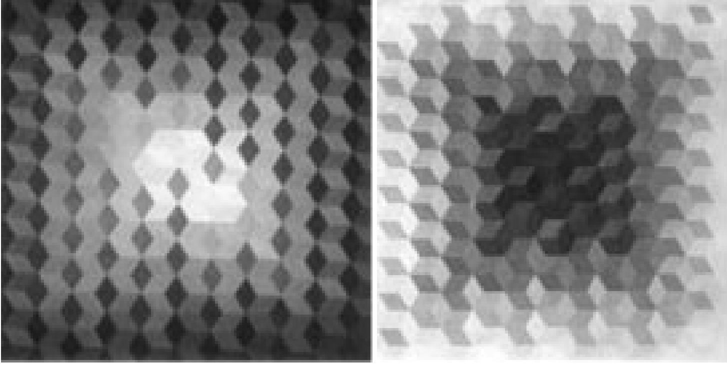
(الشكل ٣٩)
نلاحظ تلخيص الطبيعة التي حورها إلى علاقة زخرفية كما يفعل الفنان المسلم وملء الفراغ كما في الفن الإسلامي



(الشكل ٤٠)
يوضح تأثر موندريان بالفن الإسلامي -
تكرار الإيقاع كالمشربيات.

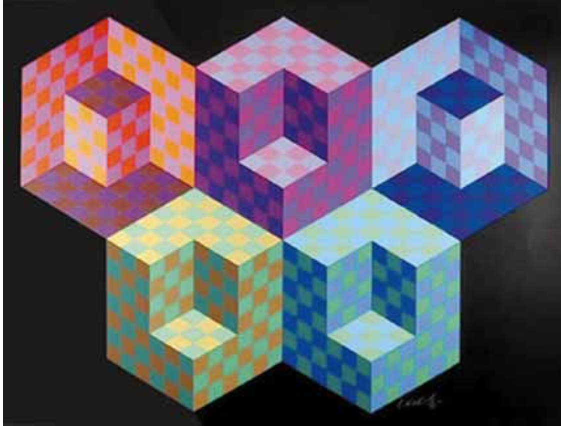


(الشكل ٤١)
تشبه طريقة الفنان المسلم في تحديد الأشكال بألوانها المكملة.



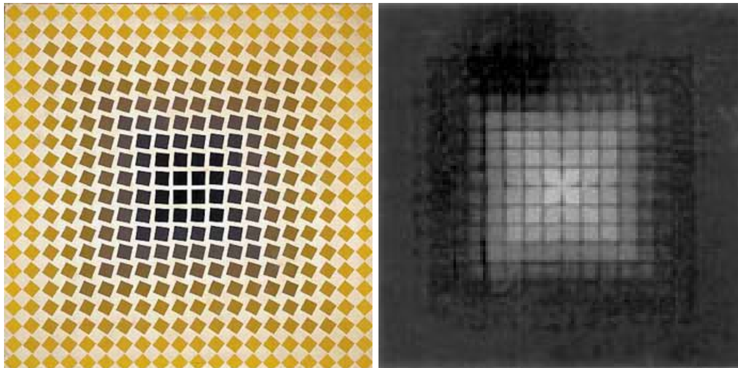
(الشكلان ٤٢ و٤٣)

بذل فازاريللي محاولات كثيرة لتأكيد ما كان ينادي به وهو توسيع رقعة انتشار اللوحة الفنية من خلال المستنسخات الطباعية فنلاحظ في الشكلين (٤٩ و٥٠) التصميم نفسه واختلاف توزيع اللون على هذا التصميم للحصول على كثير من الأعمال الفنية المطبوعة من خلال برنامج قد اكتشفه لنفسه بالحاسب الآلي لاتاحة الفرصة لاقتناء هذه الأعمال الفنية وانتشارها بين المعتدلين والمتوسطين ماديا.



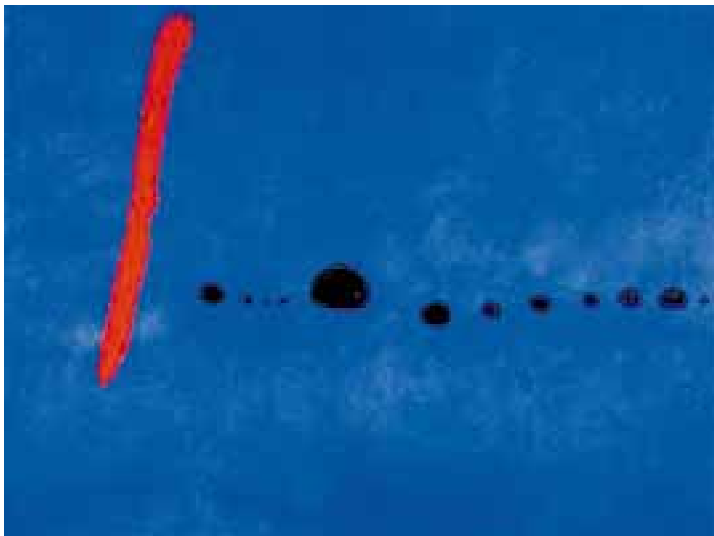
(الشكل ٤٤)

استغل الفنان الأشكال السابقة نفسها وأعاد تلوينها وتجسيمها للحصول على شكل آخر جديد.



(الشكلان ٤٥ و ٤٦)

نفذ الفنان في الشكلين (٤٥ و٤٦) نفس فكرة استغلال عنصر هندسي واحد نفسها وتوزيعه على اللوحة ليكون هو نفسه التصميم لخلفية اللوحة، ثم معالجة التصميم من خلال تغيير اللون وتركيزه في بعض المناطق واستغلال تدريج الدرجات اللونية واختلاف اتجاه هذا التدريج لينتج عديدا من التصميمات المختلفة.



(الشكل ٤٧)
خوان ميرو - أزرق



(الشكل ٤٨)

خوان ميرو – بورتريه – ١٩١٨

الاستفادة عند ميرو تظهر في أعماله من خلال حيوية الإيقاع العام للأشكال وعلاقاتها الشبه زخرفية، وكثرة تفاصيله المتشابكة التي تشغل السطح كله كما هي الحال عند الفنان المسلم، الذي عمد في فنونه إلى شغل الفراغ بعديد من التفاصيل المتداخلة.



(الشكل ٤٩)

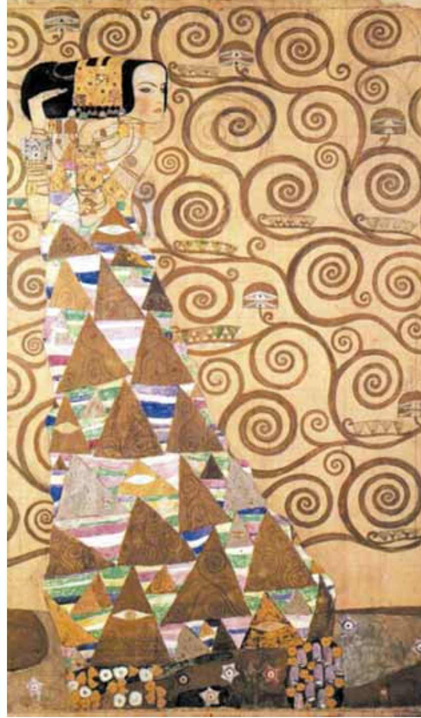
تتضح لنا كثرة التفاصيل المتشابكة التي تشغل السطح كله كما هي الحال عند الفنان المسلم، الذي عمد في فنونه إلى شغل الفراغ بعديد من التفاصيل المتداخلة.



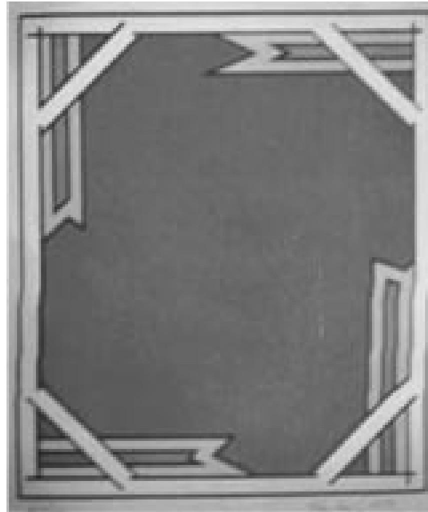
(الشكل ٥٠)
أندريه ماسون
استلهام أشكال حروف الكتابة العربية، ليس لجمالها، بل لما فيها من مطاوعة للمد والمط والثني والتدوير، بحيث تصبح طبيعة الاستخدام كزخارف حيوية داخل أعمال تشخيصية.

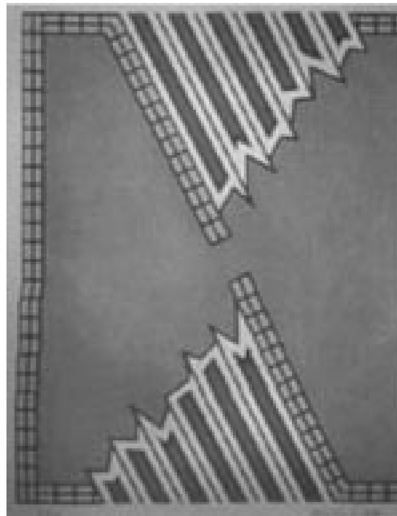


(الشكل ٥١)
مارك توبي
تأثر بالكتابة العربية وبعد أن أفقدها ملامحها الأساسية وحولها إلى إيقاع عام ديناميكي حاد يوحي بحركة غنية، على الرغم من تجريديتها.



(الشكل ٥٢)
غوستاف كليمت
الذي استفاد من استغلال بعض عناصر الزخرفة الإسلامية لملء فراغ لوحاته مع استخدام الشكل الهندسي (المثلث) الناتج من تقسيم اللوحة تقسيما قطريا واستغلال العنصر البشري للتأكيد على تجريدية العمل الفني، تأكيد مدى استفادته من الفنون الإسلامية.





(الشكل ٥٣)

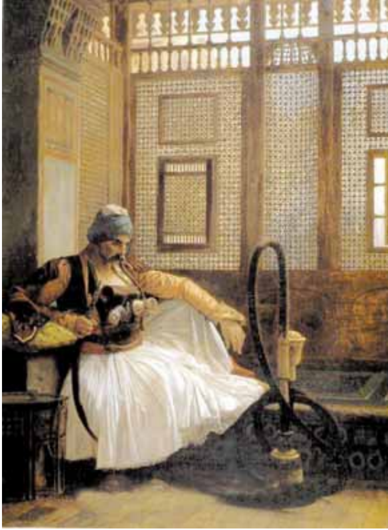
نيكولاس كيرشنك

الذي استفاد من السجاد الإسلامي وبسطه وجرده من عناصره الزخرفية ليصبح مساحات فنية تجريدية، ولكنه لم يستطع ان يتحرر من اللون الشرقي في السجاد وخصوصا اللون الأحمر.



(الشكل ٥٤)
ماكس إرنست
نلاحظ مدى استفادته
من المشربيات.

الباب الثالث



(الشكل ١)
خلف المشربية
جون ليون جيروم
ألوان زيتية
٢٤,٤ × ٣٥سم.



(الشكل ٢)
أوجين فرومنتان.



(الشكل ٣)
أوجين فرومنتان - حامل اللواء الجزائري.

الباب الرابع



متأنقتان - ١٨٩٥



رانسون - أسماك ١٩٠٢

(الشكل ١)



أشجار عارية



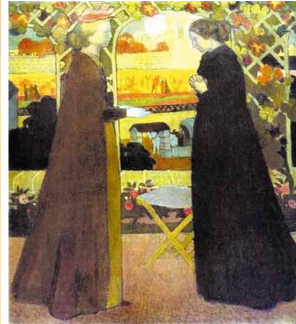
شجرة تفاح



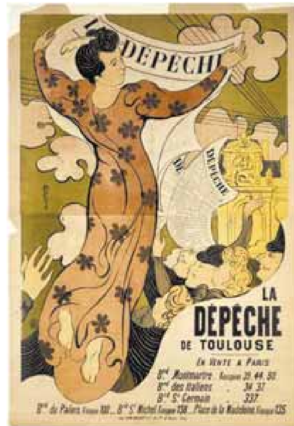
(الشكل ٢)
رصيف
بوليغان فيلارد



(الشكل ٣)
موريس دنيس - زفاف - ١٨٩٢



موريس دنيس - زيارة ١٨٩٤



موريس دنيس
١٨٩٤


بونارد - القطة البيضاء


بونارد - شباك مفتوح

(الشكل ٤)


صباح في باريس



(الشكل ٥)
لوحة الطلسم
سيروزيه



(الشكل ٦)
غوغان - من أين أتينا؟



(الشكل ٧)
غوغان - أورانا ماريا



(الشكل ٨)
هنري ماتيس
طبيعة صامتة أندلسية - ٨٩ × ١١٦سم
متحف الأرميتاج - لينغراد



(الشكل ٩)
هنري ماتيس - ١٩٠٦
طبيعة صامتة على سجادة من اللونين الأحمر والأسود
زيت على كانفاس - ٦١ × ٧٣سم
متحف الأرميتاج - لينينغراد.



(الشكل ١٠)
هنري ماتيس
طبيعة صامتة على سجادة شرقية
زيت على كانفاس - ٨٩ × ١٠٥سم
متحف بوشكين للفنون الجميلة - موسكو



(الشكل ١١)
هنري ماتيس
فـتـيـات وراءهن
حاجز مغربي
(توضح مـــدى
الاسـتـفـادة من
الـزخــــارف
الإسلامية)



(الشكل ١٢)
آنسات أفنون - ١٩٠٧
أشهر لوحات بيكاسو
بعد الجورنيكا
ألوان زيتية
٢٤٤ X ٢٣٣ سم
مــتــحـف الفن
الحـــديث - باريس



(الشكل ١١)
بيكاسو - الحلم
(ملء الفراغ والتسطيح والزخرفة المتكررة في الخلفية كما فعل الفنان المسلم).



(الشكل ١٢)
بيكاسو - في المرآة
(التسطيح والتجريد في العنصر البشري والزخرفة الهندسية المتكررة في خلفية اللوحة).

هذا الكتاب

لعل من أبرز الأمور التي استوقفت الباحثين، السرعةَ التي تمت بها بلورة أسلوب واضح المعالم ومتكامل لفن إسلامي ذي مضامين إشارية شاملة، وبأداء واحد ونظام معماري جلي نابع من فكر مسلم، وذلك في فترة زمنية قصيرة، وعلى الرغم من تنوع مصادر هذا الفن، فقد بدأ قائما على وحدة الشكل التي من أعظم مظاهرها استيحاؤها فكرة الزمان والمكان.

ولا شك في أن هذا الفن لم يولد من فراغ، ومن أجل فهم الظروف التي وُجد فيها الإسلام ونما، دولة ومجتمعا وحضارة من بعد، لا بد من الإحاطة بالظروف التاريخية والموضوعية التي واكبت الحكم الإسلامي، والتفاعل الذي جرى بينه وبين الحضارات التي سبقت مجيئه.

لقد تجلت قدرة الفن الإسلامي في إضفاء طابع مميز مرتبط بتوجه فكري ووجداني محدث منذ البداية، فالآثار الإسلامية الأولى التي نجدها في بناء قبة الصخرة والمسجد الأموي والقصور الصحراوية دليل واضح على مدى استفادة العرب والمسلمين من الحضارات القائمة واستيعابها خلال فترة وجيزة، لتغدو جزءا من نمط فكري سرعان ما تبلور عنه فن عظيم.

وفي الغرب الأوروبي، ومع بداية الثورة التي تفجرت على نطاقات الفكر والفن وأسلوب الحياة، أعلن الفنانون أيضا ثورتهم على الحضارة البرجوازية، مستخدمين في ذلك الرفض الكامل للقيم التقليدية والنزوح بعيدا عن الواقع، وتجلى هذا النزوح في اللجوء إلى بلاد الشرق، حيث أصاب الشرق فناني الغرب بلفحة من الدفء، فانتقل جزء من البهاء الشرقي إلى صميم أعماقهم. وكانت مدينة البندقية محط هذا الاستشراق الفني، الذي بدأ فرديا منذ القرن التاسع عشر، وكان «ديلاكروا» الفاتح الأول لطريق الاستشراق في الجزائر والمغرب في العام ١٨٣٠، حتى أن تيوفيل غوتييه عبر عن ذلك قائلا: «إن السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة إلى المصورين الغربيين من السفر إلى إيطاليا».

ISBN 978 - 99906 - 0 - 279 - 1

رقم الإيداع (٢٠٠٩/٠٠٠٢٤)